3 1761 04461 0822

P. CORNEILLE

ET

LE THÉATRE ESPAGNOL

P. CORNEILLE

ET

LE THÉATRE ESPAGNOL

PAR

GUILLAUME HUSZÁR

Ouvrage couronné par l'Académie française

66310
26/8/0

PARIS (IIe)
LIBRAIRIE ÉMILE BOUILLON, ÉDITEUR
67, RUE DE RICHELIEU, 67, AU 1er

1903

PQ
1777
H8

TOUS DROITS RÉSERVÉS

NOTICE

En traçant l'ébauche du développement des théâtres espagnol et français et en cherchant à faire ressortir leur caractère, nous avons dû plus d'une fois répéter des choses bien connues. Mais pour élucider le plus complètement possible les rapports entre le théâtre de Corneille et la comedia espagnole, nous ne pouvions nous abstenir de donner ces indications générales d'histoire dramatique : du moins nous sommes nous efforcés de le faire le plus brièvement possible.

Nous n'avons pas cru nécessaire de dresser une liste spéciale des ouvrages dont nous nous sommes servi ; le lecteur trouvera toujours, dans les notes, l'indication des sources où nous avons puisé. Pour les œuvres de Corneille, nous

avons eu recours à l'excellente édition de Marty-Laveaux; les citations des auteurs de comedia sont tirées de l'édition de Rivadeneyra, dont quelques volumes, il est vrai, laissent beaucoup à désirer pour la critique des textes. Là où nous avons dû faire des citations de quelque comedia qui ne figurait pas dans ce recueil, nous les avons empruntées aux éditions originales du British Museum, dont la date et le lieu de publication sont également indiqués dans les notes.

Nous croyons devoir une mention spéciale à quelques ouvrages critiques qui nous ont fourni bien des renseignements précieux sur l'histoire des théâtres espagnol et français; en premier lieu, à l'œuvre érudite de Menéndez y Pelayo: Historia de las ideas estéticas en España; *aux volumes de M. Petit de Julleville connus sous le nom d'*Histoire du théâtre en France; *et enfin, au beau livre de M. Faguet:* La tragédie française au XVIe siècle.

Londres, 1901.

P. CORNEILLE

ET

LE THÉATRE ESPAGNOL

I

DES OUVRAGES QUI TRAITENT DU RAPPORT EXISTANT ENTRE CORNEILLE ET LE THÉATRE ESPAGNOL

Le rapport des œuvres de P. Corneille et du théâtre espagnol a donné lieu à une littérature abondante. Depuis l'apparition du *Cid* jusqu'à nos jours, des critiques littéraires de différentes nationalités ont déployé la plus grande activité pour établir les emprunts faits par Corneille à l'Espagne et la manière dont il les a utilisés dans ses ouvrages dramatiques. La discussion soulevée par la question du *Cid* prit de grandes proportions, et plus tard elle s'étendit aux autres productions de Corneille qui ont

subi l'influence de quelque dramaturge espagnol.

En dehors des deux nations intéressées à ce débat, les Allemands et les Anglais prirent part à la discussion de ce curieux problème d'histoire littéraire comparée et, soit en recueillant de nombreux matériaux, soit en émettant des vues remarquables, ils ont contribué à le rendre plus clair.

Il ne nous semble pourtant pas que la question soit complètement élucidée. Certes, nous n'avons pas la prétention de dire le dernier mot à son sujet, mais après l'étude consciencieuse des documents, il nous sera peut-être permis de dire qu'en nous efforçant d'établir la vérité dans cette question si controversée de l'influence de l'Espagne sur la France, nous l'avons envisagée d'un point de vue nouveau ou du moins assez négligé jusqu'à présent, et qu'*aucune prévention* ne nous a empêché de porter le jugement qui nous paraissait juste.

L'absence de préventions est une qualité essentielle de la critique, surtout quand il s'agit de constater les emprunts qu'un grand poète national a faits à une littérature étrangère. On a beaucoup péché contre l'objectivité en cher-

chant la part d'influence du drame espagnol sur P. Corneille. L'amour-propre national, un patriotisme étroit ont joué un rôle trop considérable, surtout chez les Français. Certains ont fait de ce problème une question, pour ainsi dire, d'honneur national. Comme si le seul nom du « grand » Corneille suffisait pour qu'ils tombassent à genoux ; comme si, dans la fumée de l'encens brûlé en son honneur, ils ne pouvaient qu'entrevoir ou même ne pas apercevoir du tout ce que leur compatriote doit à l'Espagne.

En outre, la critique française était fort ignorante des choses de l'Espagne. Il semble étrange — mais c'est un fait — que, même à l'époque de la grande influence de l'Espagne, sa littérature ait été si peu connue en France. Sous d'autres rapports encore, et dès le Moyen Age, les Français ont jugé superficiellement leurs voisins d'au-delà des Pyrénées. Il ne semble pas qu'ils aient toujours rendu pleine justice aux poètes étrangers. Shakespeare ne s'est-il pas longtemps heurté à l'exclusivisme du goût gaulois ? Ce n'est que de nos jours que le cosmopolitisme littéraire a réellement rompu les barrières de l'esprit français. L'exemple le plus frappant de l'indifférence des Français à l'égard

des lettres étrangères, c'est leur attitude envers la littérature espagnole.

Il n'y a pas de littérature à laquelle ils aient plus d'obligations, et il faut arriver jusqu'aux premières années du XIXe siècle pour trouver des ouvrages où l'on essaie vraiment d'apprécier les trésors littéraires du génie espagnol. Morel-Fatio (1) a très justement relevé cette curieuse négligence des Français à l'égard de ce peuple avec lequel ils eurent, pendant des siècles, des rapports continuels, littéraires, politiques ou sociaux. De nos jours, les lettres espagnoles ne sont guère mieux connues. M. Brunetière, dans sa critique de ce livre, l'avoue : « Pour la littérature espagnole, on dirait que nous avons pris à la lettre le mot de Montesquieu : « Le seul de leurs livres qui soit bon est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres. » Et, en effet, joignons au nom de Cervantès les noms de Calderon et de Lope de Vega ; joignons à *Don Quichotte* le *Romancero* du *Cid*, à cause de Corneille, le *Lazarille de Tormes* ou le *Guzman d'Alfarache*, à cause de Lesage, c'est à peu près tout ce que nous sa-

(1) *Études sur l'Espagne*, Ie série, Paris, 1895.

vous aujourd'hui de la littérature espagnole [1]. »

La plupart des écrivains français, parlant de l'influence du théâtre espagnol sur le théâtre français, ont été victimes de cette indifférence qui confine à l'ignorance, et à laquelle s'ajoutait cet amour-propre national mal entendu que nous signalions tout à l'heure. Par les livres parus récemment sur ce sujet, on se rend compte que le voile épais qui, aux yeux des critiques français couvrait la plupart des productions de la littérature espagnole, commence à se déchirer. Bien des préventions y apparaissent encore, obscurcissant le jugement de leurs auteurs, et les amenant à des conclusions erronées. Et ce qu'on peut dire des livres qui traitent d'une façon générale de l'influence espagnole en France, s'applique à plus forte raison à la littérature spéciale qui tend à établir l'influence du drame espagnol sur P. Corneille.

Lorsqu'on examine les productions de la littérature cornélienne, ce qui saute aux yeux tout d'abord, c'est le grand nombre de défenses et d'éloges et les efforts de leurs auteurs pour découvrir dans Corneille tous les attri-

(1) *Études critiques*, Paris, 1890, t. IV, p. 81-82.

buts du génie et pour proclamer sa profonde originalité. Le plus typique est peut-être le Père Tournemine qui, entre autres choses, tient à déclarer que : « jamais auteur ne fut, plus original, plus fécond, plus varié (1) ». Cette note dominante, on la retrouvera dans presque toutes les critiques françaises sur Corneille. Ce qui nous a décidé à mentionner cette opinion, c'est qu'on rencontre très souvent le nom de son auteur dans les écrits plus anciens qui traitent de l'influence des dramaturges espagnols sur Corneille. On s'en rapporte encore à lui quand il s'agit de constater l'originalité du poète français par rapport à un auteur castillan quelconque. Ce serait peine perdue que de vouloir découvrir chez lui les indices de quelque connaissance des dramaturges de l'Espagne ; il croyait tout bonnement que l'amour de la patrie et l'admiration exaltée qu'il avait pour le poète étaient plus que suffisants pour pouvoir juger avec équité l'influence du théâtre espagnol sur le représentant célèbre de la tragédie française. Et cependant sa méthode semble avoir fait école.

(1) *Défense du grand Corneille* (dans l'édition de 1747 des œuvres de C.), Paris, Guérin, t. VII, p. 29.

Pendant longtemps, les critiques français se contentèrent de répéter les opinions de leurs devanciers, sans avoir recours aux textes. Voltaire est, pour ainsi dire, le premier qui ajoute des commentaires critiques aux drames de Corneille ; et c'est à tort qu'on croit découvrir dans ses remarques une partialité, dictée par la jalousie. Voltaire, en raison de sa poétique dont l'étroitesse forme un contraste frappant avec la largeur de ses vues philosophiques, devait plutôt apprécier favorablement les pièces classiques de Corneille. La sévérité avec laquelle il blâme ce qui lui semble faible ou malheureux dans ses œuvres ne l'empêche pas de louer ses grandes qualités de poète. Dans ses commentaires, et surtout dans ses aperçus ajoutés à l'*Héraclius* (1), il paraît chercher objectivement ce que Corneille doit aux dramaturges espagnols. Mais malgré son génie et la pénétration de son sens critique, la connaissance très insuffisante de la langue et de la littérature espagnoles ne lui ont pas permis de porter un jugement acceptable sur cette matière. Lorsqu'il

(1) Les auteurs des panégyriques de Corneille les qualifient injustement de « calomnies » ; ainsi, entre autres, LAVALLÉE (*Corneille inconnu*, Paris, 1856, p. 177).

s'agit d'établir en général l'influence de l'esprit du drame espagnol sur les œuvres de Corneille, Voltaire, bien qu'inconsciemment, semble le plus souvent attaquer cette influence. Cela n'est pas surprenant. Partisan et défenseur du classicisme, il comprenait et goûtait à peine le romantisme des dramaturges castillans, et devait nécessairement regarder comme funeste leur influence sur Corneille. Le théâtre anglais lui était aussi peu sympathique que celui de l'Espagne : il ne leur pardonna jamais leurs libertés, leurs dérèglements, leurs témérités. L'emploi du bouffon à côté de l'héroïque était à ses yeux « une bassesse », le respect des trois unités était si grand chez lui que, parlant de l'attaque de de La Motte dirigée contre elles, il fit remarquer que « cette *hérésie* en littérature n'a pas fait fortune » (1). D'ailleurs il ne connaissait que très vaguement et très superficiellement les auteurs castillans et leurs œuvres ; l'on ne doit donc pas être surpris de le voir qualifier les ouvrages de Lope et de ses contemporains « de tissus d'aventures incroyables » (2).

(1) Dans ses notes sur le discours : *De l'utilité et des parties du poème dramatique* de Corneille.

(2) Préface du *Cid*.

Au XVIIIe siècle, sous l'influence de la littérature humanitaire et philosophique, on juge en général défavorablement et injustement l'Espagne en France, et l'on ne doit pas s'attendre à ce que les ouvrages qui traitent de son théâtre donnent une idée juste du drame espagnol et de ses rapports avec la poésie dramatique française. En 1700, Lesage, se cachant sous l'anonyme, traduit deux pièces du riche répertoire espagnol : *La traicion busca el castigo* de Rojas et *Guardar y guardarse* de Lope (1). Il promet de continuer son ouvrage si le public l'accueille favorablement ; l'accueil ne dut pas être favorable, car la collection en resta au premier volume. Dans la préface jointe à ses traductions, Lesage loue l'intrigue variée de la comedia, la facilité et la grâce de ses inventions, et il engage les auteurs français à imiter ces bonnes qualités des Espagnols, en tâchant d'éviter leurs fautes. En 1738, Du Perron Castera publie un volume (2) où il donne des ex-

(1) *Le Théâtre espagnol* ou les meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols. Traduites en français, La Haye, 1700.

(2) *Recueil de plusieurs pièces du Théâtre espagnol*, Amsterdam, 1738.

traits de quelques pièces espagnoles choisies à l'aventure et fort médiocres ; il en traduit quelques passages, en prose. Dans l'introduction de son déplorable ouvrage, l'auteur reconnaît quelques bonnes qualités à la comedia espagnole, et, songeant au *Cid* et au *Menteur*, il fait même remarquer que « nous avons souvent profité de leurs dépouilles », mais en somme il paraît témoigner d'un certain mépris pour Lopès de Véga (sic), Don Guillén et Calderón.

C'est au XVIIIe siècle aussi que vit le jour le *Théâtre espagnol* de Linguet, à propos duquel Schlegel dit encore au commencement du XIXe siècle qu'il est le seul qui ait pu donner quelque idée du drame castillan aux Français (1). C'était une erreur de la part de Schlegel, parce qu'à cette époque parurent plusieurs recueils de traductions, qui avaient pour but de faire connaître les ouvrages dramatiques espagnols (2). Malgré tout, l'ouvrage de Linguet

(1) « In Frankreich hat man durchaus keinen anderen Begriff vom spanischen Theater als den, welchen man sich etwa aus Linguet's Uebersetzungen bilden kann » (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*), Vienne, 1825, 3e série, p. 134.

(2) A. Morel-Fatio et Léon Rouanet, *Bibliographie du Théâtre espagnol*, Paris, 1898, p. 30-37.

semble avoir eu le plus de succès, bien qu'il ait très peu justifié sa popularité. Dans l'épître adressée aux membres de l'Académie espagnole, notre auteur consacre des paroles élogieuses à la littérature castillane et, reconnaissant l'influence bienfaisante de l'Espagne sur la littérature de son pays, il s'exprime en ces termes : « C'est chez vous, Messieurs, c'est dans les bons auteurs castillans, que les nôtres ont puisé la première idée des beautés qu'ils ont prodiguées sur le théâtre et dans leurs écrits. Le Dante, l'Arioste, le Tasse même, n'ont point fait d'élèves parmi nous. Lopes de Véga (sic), Gaillen de Castro, Calderon en ont fait. C'est à eux, sans contredit, que notre supériorité dramatique est due. Sans le *Cid* et les contradictions qu'il a essuyées, Corneille ne se serait probablement jamais élevé à *Cinna*, ni à *Polyeucte* ; or, le nom seul de cette belle imagination rappelle dans quelle langue il en a trouvé l'original. » Il y a du vrai dans ce que dit Linguet de l'influence espagnole sur le théâtre français, mais on ne peut attribuer qu'une importance relative à ses déclarations : son *Théâtre espagnol* nous donne la triste preuve de son ignorance de la littérature dra-

matique espagnole, voire même de la langue espagnole ; il nomme constamment « dom » les héros de la comedia et appelle Lope de Vega « Lopes » (1). Mais passons sur cela et renvoyons simplement au choix, aux commentaires et à sa façon de traduire les pièces qu'il a publiées, tout dénote qu'il n'était pas à la hauteur de sa tâche ; néanmoins, il ne méritait pas la violente invective que García de la Huerta a dirigée contre lui (2).

Dans les premières années du XIXe siècle, les poètes de la nouvelle école se tournèrent enthousiasmés vers l'Espagne, bien que les précurseurs du romantisme n'eussent guère une connais-

(1) Voltaire l'appelait, comme on sait, « Lopez ». En Allemagne, au commencement du XVIIIe siècle, les jeunes romantiques, adorateurs fervents de Calderón, lui donnaient aussi ce nom. Nous retrouvons encore cette appellation incorrecte dans des livres anglais, par exemple, dans *The History of the Inquisition* (London, 1810). On n'en est pas trop choqué lorsque l'on voit qu'il y a eu un auteur espagnol qui écrivait de cette façon le nom de son glorieux compatriote : Clavijo y Fajardo, dans le neuvième numéro d'*El Pensador*. Voir encore Morel-Fatio, *La comedia espagnole du XVIIe siècle*, Paris, 1885, note 15.

(2) *La Escena Hespañola defendida en el Prologo del Teatro Hespañol*, Madrid, 1786, 2e édition, p. 122-140.

sance plus exacte de la littérature espagnole que les philosophes du XVIIIe siècle ; c'est à cette époque qu'Angliviel de Labeaumelle consacre cinq volumes au drame espagnol, traduisant quelques pièces de Torres Naharro, de Castro, de Cervantes, de Lope et de Calderón (1). Cette collection laisse encore beaucoup à désirer, mais pour la traduction, les commentaires des pièces et les notes biographiques sur les auteurs, elle est bien supérieure au fatras de Linguet. Labeaumelle parle objectivement et brièvement du rapport littéraire qu'il y a entre Corneille et ses modèles castillans. On peut clore la série des ouvrages qui traitent du théâtre espagnol par cette collection dont Morel-Fatio dit qu'elle « paraît être à peu près tout ce que notre nouvelle école a connu de la comedia espagnole (2) », bien que, depuis cette époque, des traductions de l'ensemble ou d'une partie des œuvres des dramaturges espagnols aient paru de plus en plus fréquemment.

Dans tous ces ouvrages on ne trouve que quelques notes accessoires sur la question qui nous occupe. Le premier ouvrage critique vrai-

(1) *Chef-d'œuvres du Théâtre espagnol*, Paris, 1822-23.
(2) *Etudes sur l'Espagne*, 1re série, p. 80.

ment scientifique traitant de l'histoire comparée des littératures espagnole et française, est celui de Puibusque (1) qui traite naturellement aussi du rapport qu'il y a entre Corneille et le théâtre castillan. Puibusque fit preuve d'une connaissance si vaste des lettres espagnoles qu'on chercherait en vain les traces d'une telle culture chez ses devanciers. De la sorte, il évita la prévention des critiques, admirateurs aveugles de Corneille, inspirés uniquement par l'amour de leur patrie. Cependant l'œuvre de Puibusque a déjà beaucoup vieilli; elle a besoin d'être complétée et revue. Nous n'aurons à rectifier et à compléter ici que les parties qui concernent l'influence du théâtre castillan sur Corneille.

Dans les ouvrages français qui ont trait à l'influence de l'Espagne sur la France, on rencontre souvent le nom de Philarète Chasles qui publia, en 1847, un volume consacré surtout au drame espagnol (2). On ne peut nier l'intérêt de son livre, où les remarques judicieuses abondent et dont le style charme quelquefois,

(1) *Histoire comparée des littératures esp. et franç.*, Paris, 1843.

(2) *Etudes sur l'Espagne*, Paris, 1847.

mais les jugements superficiels et non dépourvus de prévention y sont aussi très fréquents (1). Chasles parle en termes fort élogieux de l'originalité, de la force, de la richesse de la comedia, mais quand il s'agit d'établir son influence sur le théâtre français, il cesse souvent d'être conséquent avec lui-même et énonce des opinions fausses. Il s'exprime ainsi en parlant du drame espagnol : « Maître et précurseur de tout le théâtre européen, il a fait Corneille et Beaumarchais, les deux génies les plus opposés que l'on puisse nommer » (p. 40). De telles opinions ne l'empêchent pas cependant, lorsqu'il juge le rapport qu'il y a entre les dramaturges castillans et Corneille, de hasarder des déclarations aussi catégoriques que la suivante : « Calderon l'a traduit ; Diamante l'a traduit. Il n'a traduit ni Calderon, ni Diamante, ni même Guillen de Castro. Corneille n'a rien dérobé » (p. 160). Nous aurons plus tard l'occasion de prouver combien d'erreurs sont entassées dans ces quelques lignes ; ici nous ne nous

(1) Menendez y Pelayo, en parlant de son essai sur Calderón, l'appelle « demi-humoristique » dans son ouvrage intitulé *Calderon y su teatro*, Madrid, 1896, p. 176.

bornons qu'à indiquer cette opinion un peu téméraire de Chasles, comme preuve de ce fait trop évident, que des critiques, même au courant de la littérature dramatique espagnole, peuvent être prévenus par leur admiration pour Corneille.

Cette supposition est confirmée par une étude de Viguier qui s'est occupé des plagiats « attribués » à Corneille (1), insistant surtout sur les emprunts qu'il a faits au théâtre castillan. Nous mentionnons l'ouvrage de Viguier après celui de Chasles bien qu'il lui soit antérieur, car la plupart des historiens de la littérature française semblent considérer les rapports entre Corneille et le drame espagnol comme définitivement jugés par l'auteur des *Anecdotes littéraires*. Chasles, lui aussi, cite parmi ses sources le Père Tournemine et Viguier, et il se borne à répéter ce que ceux-ci ont déjà révélé. Cependant, Viguier qui nous assure qu'il n'a pas été inspiré par une admiration fanatique pour Corneille, semble être parti de cette idée que le différend qui existe entre Corneille et l'Espagne doit être réglé de manière à ne pas com-

(1) *Anecdotes littéraires sur P. Corneille*, ou *Examen de quelques plagiats*, etc., Paris, 1846.

promettre « l'originalité » du poète français et, partant, la gloire littéraire nationale. Quant à ses arguments qui se rapportent à notre thèse, nous pouvons faire remarquer qu'ils sont faux pour la plupart ou très faibles. Cela est surtout visible dans la question de l'*Héraclius*.

Il existe aussi quelques ouvrages français où predomine un esprit objectif ; leurs auteurs, reconnaissant l'influence profonde du théâtre espagnol sur le théâtre français, ne veulent pas démontrer à tout prix la supériorité de Corneille lorsqu'ils le mettent en parallèle avec ses modèles. Telle est, par exemple, l'étude comparée de Ferrière (1) sur le *Cid* de Guillén de Castro et celui de Corneille : Ferrière s'efforce de montrer que le *Cid* de Castro ne le cède en rien à l'œuvre du dramaturge français.

Les écrivains du XVIIe siècle ont, presque tous, reconnu les grands services que le drame castillan a rendus au théâtre français en voie de développement ; et les critiques du XVIIIe siècle, tout en témoignant d'une antipathie profonde pour le pays de l'Inquisition, ont du recon-

(1) Emile Ferrière, *Littérature et philosophie*. Paris, 1865.

naître que leurs compatriotes avaient souvent cherché et trouvé leur inspiration dans sa littérature. De leur côté, les historiographes du théâtre français n'oublient pas non plus de faire remarquer incidemment que la scène française doit beaucoup de sujets, d'arguments, de situations, de personnages au drame castillan, et que c'est sous son influence féconde que leur théâtre prit un plus grand essor. L'influence italienne semble même être considérée comme inférieure à celle de l'Espagne ; ces quelques lignes de Chappuzeau en font foi : « Au fond, dit-il, nous sommes plus obligés aux Espagnols qu'aux Italiens, et n'étant redevables aux derniers que de leurs machines et de leur musique, nous le sommes aux autres de leurs belles inventions poétiques, nos plus agréables comédies ayant été copiées sur les leurs (1). »

De pareilles opinions pouvaient être exprimées par les historiens de la littérature française, lorsqu'il s'agissait de Hardy, de Rotrou, de Th. Corneille, de cette foule d'auteurs dramatiques du XVIIe siècle, tombés dans la nuit de l'oubli, et qui ont profité des dépouilles du répertoire espa-

(1) *Le Théâtre français* (Lyon, 1674 ; nous nous sommes servi de l'édition de 1875 de Paris), t. I, p. 49.

gnol ; mais Corneille, le grand Corneille, devait faire exception.

Il est impossible aux critiques français d'être impartiaux lorsqu'ils parlent de ce poète de grand talent sans doute, mais pour l'appréciation duquel ils ne trouvent pas d'expressions assez élogieuses dans le vocabulaire littéraire. Lope et Calderón ne leur paraissent même pas dignes de lui être comparés ; Shakespeare seul semble pouvoir rivaliser avec lui. Ainsi Henri Martin, parlant de l'effet immense du *Cid*, s'exprime comme suit : « La France sentit à l'instant qu'elle avait plus que Lope de Vega et que Calderon ; si elle eut connu Shakespeare, elle eut compris qu'elle avait autant que Shakespeare [1]. » Ce célèbre historien est un modèle des panégyristes de Corneille ; son grand enthousiasme pour le poète l'entraîne souvent aux affirmations les plus étranges. Pour lui, ce mot de Médée :

> Que vous reste-t-il ? — Moi,

est le « cogito, ergo sum » de la tragédie, ce qui est très énigmatique ; *Nicomède* est une apparition inouïe, un « proles sine matre creata », ce

[1] *Histoire de France*, Paris, 1878, t. XI, p. 130.

qui est vraiment un peu exagéré. Il ne faut donc pas s'étonner de voir quelques auteurs renchérir : Shakespeare ne les satisfait pas et ils comparent Corneille à un Michel-Ange de l'art dramatique (1). H. Lucas va même jusqu'à l'appeler demi-dieu (2) ! Sans attribuer une trop grande importance à ces hyperboles, on peut les considérer comme caractéristiques de la manière dont quelques-uns de ses compatriotes jugent Corneille. Les livres qui contiennent de telles opinions nous intéressent encore parce que leurs auteurs y comparent souvent le poète français à Lope ou Calderón qu'ils ne connaissent que de nom.

De tous ces ouvrages se dégage cette impression que les écrivains français, jugeant Corneille, perdent souvent de vue le terrain solide des faits, ils vont à l'aventure ; il n'est donc pas étonnant que leurs comparaisons entre le poète et ses modèles espagnols manquent d'objectivité. Les critiques impartiales, visant à la

(1) C. Guénot, *P. Corneille*, Lille, 1863, p. 107 ; et H. Tivier, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, 1873, p. 589.

(2) *Histoire du Théâtre français*, Bruxelles et Leipsig, 1862-63.

recherche de la vérité, restent isolées, et encore aujourd'hui il n'est pas rare de rencontrer, dans les études consacrées à cette question, des vues qui attestent une connaissance insuffisante ou superficielle de la littérature dramatique de l'Espagne. De plus, pour achever de compléter l'analogie avec les auteurs de l'ancienne école, il n'est pas rare que les qualités négatives que nous avons signalées s'accordent avec un sentiment d'animosité et de mépris à l'égard des auteurs castillans.

On sait que Boileau, le maître de la critique du XVIIe siècle, appelait dédaigneusement Lope de Vega « un rimeur d'au-delà des Pyrénées (1) ». Si le premier des critiques français s'exprime ainsi sur le compte de Lope de Vega qui, malgré ses grands défauts, est l'un des plus brillants auteurs dramatiques du monde, il ne faut pas s'étonner que les disciples, suivant les traces du maître, aient conservé quelque chose de ce mépris affecté que Boileau témoignait au père de la comedia espagnole. Pour appuyer notre assertion, prenons un exemple : Dans son édition de Corneille, avec notes et commentaires (1886),

(1) *Art poétique*, chant III.

M. Félix Hémon, parlant des causes qui ont amené la publication de *La verdad sospechosa* d'Alarcón, l'une des œuvres de Lope de Vega, s'exprime comme suit : « Qu'on ne me dise pas, avec M. Marty-Laveaux (1), que Lope, vieilli et confiné dans la dévotion, ne devait plus guère se soucier des choses de ce monde, car les récentes révélations de La Barrera nous ont appris combien peu respectable fut cette vieillesse et combien peu sincère cette piété, si austère en apparence. L'excuse du *Corneille, ou plutôt du Hardy espagnol*, c'est qu'il a bien pu, entre tant d'improvisations heureuses, dont il ne devait garder qu'un vague souvenir, ne pas toujours distinguer son propre bien de celui des autres, et qu'après tout il a pu croire qu'abriter sous son grand nom l'œuvre d'un inconnu, c'était lui faire beaucoup d'honneur (2) ». M. Hémon, faisant allusion aux relations amoureuses de la vieillesse du poète avec Doña Marta de Nevares Santoyo (qui se cache sous le nom d'Amarilis et de Marcia Leonarda dans ses poésies), femme de Ro-

(1) C'est d'ailleurs Viguier qui le dit (Notice du *Menteur*, p. 241 ; édition de Marty-Laveaux).

(2) Introduction au *Menteur*, t. III, p. 3-4.

que Hernández de Ayala, lui reproche donc sa fausse piété.

Mais cela n'a rien à voir avec la question qu'il veut expliquer. La publication de l'œuvre d'Alarcón parmi celles de Lope de Vega n'a pas pour causes celles que M. Hémon indique. Si au lieu de ne considérer que les révélations de La Barrera qui concernent les amours de Lope de Vega — il semble en avoir pris connaissance par la nouvelle biographie de Lope, parue en 1890 (p. 247), bien que les lettres et les poésies attestant l'amour tardif du vieux poète aient été déjà publiées auparavant (1), — M. Hémon avait pris en considération les autres faits énumérés par La Barrera, il aurait pu constater qu'en 1625, après l'apparition du vingtième volume de ses comedias, Lope de Vega avait déjà interrompu la publication autorisée de ses œuvres (2). Lope n'avait donc pris aucune part à l'édition des ouvrages qui

(1) V. José Ibero Ribas y Lanfranc (pseudonyme de Francisco Asensio Barbieri), *Ultimos amores de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1876.

(2) Obras de Lope de Vega. *Real Academia española*, Ed. Nueva biografía, par D. Cayetano de La Barrera, Madrid, 1890, p. 471.

lui ont été attribués ; c'était l'affaire de ses éditeurs, contre les abus desquels il a protesté lui-même (1) plus d'une fois, comme l'ont fait après lui Calderón (2) et Alarcón. Le volume où se trouve, au milieu des comedias de Lope

(1) *a*) « Para mi... enemigos... son los que con mi nombre imprimen agenas obras, agora han salido algunas comedias, que impressas en Castilla dizen que en Lisboa, y assi quiero advertir, á los que leen mis escritos con aficion (que algunos ay, sino en mi patria en Italia y Francia, y en las Indias, donde no se atrevio a passar la embidia) que no crean que aquellas son mis comedias, aunque tengan mi nombre, etc. » (*El peregrino en su patria. Prólogo*), Barcelona, 1604 ;

b) Mas ha llegado, Claudio, la codicia
A imprimir con mi nombre las ajenas,
De mil errores llenas ;
Oh ignorancia, oh malicia !
Y aunque esto siento mas, menos condeno
Algunas mias con el nombre ajeno.

(*Égloga á Claudio*, Obras no dramáticas, Rivadeneyra t. XXXVIII, p. 434.)

(2) Voir la lettre de Calderón adressée au duc de Veragua, datée du 24 juillet de 1680 ; citée dans la *Biblioteca de Autores esp.*, t. VII, pages 40 et 41. Pour ce qui est, en général, de ces éditions des œuvres dramatiques espagnoles faites sans soin et nul souci, on peut toujours consulter l'étude de Münch-Bellinghausen, *Ueber die Aelteren Sammlungen spanischer Dramen* (Dans les *Mémoires de l'Académie imp. de Vienne*, t. III, 1852).

de Vega, *la verdad sospechosa*, parut à Saragosse, en 1630 (1), c'est-à-dire cinq années après l'édition autorisée par lui-même.

Nous nous sommes permis cette légère digression pour montrer une fois de plus le caractère superficiel, voire même l'hostilité d'une certaine critique française à l'égard des auteurs dramatiques espagnols. Notre appréciation se justifie par la deuxième partie de cette assertion déjà citée de M. Hémon, qui considère que c'est un très grand honneur pour Lope de Vega d'être mis sur le même piédestal que Corneille ; et, se reprenant, il se contente de l'appeler le Hardy espagnol. La critique a déjà assigné à Lope et à Hardy la place qui leur convient dans l'histoire du théâtre, et il nous semble qu'à les confondre, on risque de se nuire à soi-même plus qu'au « phénix des génies ».

D'ailleurs, M. Hémon, en ce qui concerne les emprunts faits par Corneille aux dramaturges espagnols, s'appuie spécialement sur Viguier. Marty-Laveaux (2), dans sa belle et im-

(1) Voir p. 24, ligne 2.

(2) A propos de l'opinion de Viguier dans la question de l'*Héraclius* (I, 48), par exemple : « qui reste pour nous le dernier mot de la discussion ». T. V, p. 129.

portante édition des œuvres de Corneille, agit de même ; il joint aux pièces, qui ont eu comme modèles une comedia, les avis antérieurs de Viguier que, sur cette matière, nous l'avons dit déjà, on considère avoir, par ses recherches, épuisé la question. En dehors des éditions de Corneille, cette opinion se trouve exprimée dans des monographies (1) et dans les histoires récentes de la littérature française qui traduisent, pour ainsi dire, le plus fidèlement l'opinion publique. Elles font mention, en quelques lignes, de l'influence de l'Espagne sur Corneille, mais ne semblent pas y attacher une grande importance. Le grand Corneille apparaît toujours entouré de l'auréole éblouissante de la gloire nationale, et l'Espagne ne peut qu'être reconnaissante à ce génie d'avoir eu l'honneur de jouer un rôle dans ses créations. Voilà à peu près l'idée qu'on se fait en France — exception faite pour un ou deux ouvrages cri-

(1) Voir entre autres l'ouvrage de Levallois, *Corneille inconnu*, Paris, 1876, p. 338. — Picot, l'auteur de la *Bibliographie cornélienne* (Paris, 1876), prétend, p. 37, que Viguier a, « d'une manière irréfragable », démontré que c'était Calderón qui avait imité Corneille dans sa comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira.*

tiques — du rapport qui existe entre Corneille et le théâtre castillan.

On pourrait même mentionner, à titre de curiosité, un ouvrage sur l'ancien théâtre espagnol dont l'auteur, M. Fée, nie résolument l'influence profonde de ce théâtre sur le théâtre français. « Malgré ce qu'on dit du théâtre espagnol, écrit-il, qui aurait fondé le nôtre, je crois que cette influence a été très faible et très passagère (1). » Nous reproduisons sans commentaire l'avis de cet écrivain hardi, en nous bornant à faire remarquer que son opinion sur le rapport qui existe entre Corneille et ses modèles espagnols témoigne de la même solidité de jugement que les paroles que nous venons de rapporter.

En opposition à la plupart des ouvrages que nous avons cités, ouvrages vieillis, superficiels, ou inspirés par une certaine hostilité, il nous est agréable de renvoyer à une étude parue avant la publication de notre essai, et dont l'auteur, usant d'une méthode scientifique, cherche à établir l'influence du drame espagnol

(1) *Études sur l'ancien théâtre espagnol*. Paris, 1873, p. 180.

sur le théâtre français et aussi sur Corneille (1). La tâche que nous avions entreprise était déjà presque accomplie lors de l'apparition du livre de Martinenche ; et nous pouvons dire qu'il est peut-être le seul qui ait envisagé la question de l'influence espagnole sur Corneille du point de vue dont nous nous sommes efforcé de l'envisager nous-mêmes — bien que, dans le détail, nous ne soyons pas toujours d'accord avec lui. Au cours de notre analyse nous aurons l'occasion de nous étendre sur les raisons qui nous décident à ne pas accepter certaines de ses conclusions. Nous exposerons aussi plus tard les arguments propres à réfuter les opinions de Puibusque, Viguier, Chasles, qui ont trait à notre sujet et que nous avons simplement mentionnées jusqu'ici.

Après avoir brièvement passé en revue les œuvres de la littérature française où se trouve discutée la thèse qui nous occupe, il ne sera

(1) *La Comedia Espagnole en France*, de Hardy à Racine, Paris, 1900. — M. Ph. Au. Becker trouve même dans cet ouvrage, « une certaine tendance de réserver les épithètes blâmantes aux Espagnols, et aux Français les épithètes élogieuses ». *Deutsche Litteraturzeitung*, numéro du 30 mars 1901, p. 794.

peut-être pas sans intérêt de jeter un coup d'œil sur celles de la littérature espagnole qui traitent la même question. L'impression que l'on éprouve dès lors est toute opposée à celle que vient de nous produire la critique française : tandis que celle-ci, pour les raisons que nous avons données, était toujours portée à apprécier trop favorablement ses grands poètes dramatiques, une grande partie de la critique espagnole, sous l'action de faux principes d'esthétique, montrait, au contraire, une tendance à rabaisser la valeur de ses poètes de théâtre. Nous voulons parler, entre autres, des « galicistas » du XVIIIe siècle qui, suivant les traces funestes des classiques français, ont presque méprisé la littérature dramatique de leur pays et fondé cette école critique qui, en adoratrice fervente de la tragédie et de la comédie françaises, jugeait suivant les préceptes poétiques d'Aristote, d'Horace et de Boileau la comedia de l'âge d'or. Et on sait que Luzan, Blas Nasarre, Montiano y Luyando et Velazquez ont eu des successeurs au XIXe siècle, qui préféraient les productions dramatiques coulées dans le moule classique, aux trésors de leur art dramatique, si libre, si original et si national.

Cependant, tout en laissant de côté ces critiques et leurs adeptes, les Espagnols semblent avoir fait preuve d'une certaine indifférence pour leur théâtre. Nul n'ignore les aventures étranges des grandes collections d'éditions anciennes des comedias; on sait que les œuvres complètes ou isolées des dramaturges espagnols, publiées pour la plupart au gré des éditeurs, nous laissent souvent dans une incertitude pénible tant pour la personnalité de l'auteur (1) que pour la correction des textes. Au XVIIIe siècle, les éditeurs n'ont pas apporté plus de soins à la publication des œuvres des dramaturges de l'âge d'or; l'on peut même ajouter que, sous l'influence grandissante du goût français, ils les ont complètement négligées. La critique des « galicistas » ne porta que sur Lope et Calderón; ce ne fut qu'au XIXe siècle que les critiques Durán, Mesonero Romanos, Gil y Zaráte, etc., commencèrent à s'occuper sérieusement de Tirso de Molina et d'Alarcón, presque ignorés jusqu'alors, de Moreto et de Rojas, que Luzán et ses pareils mentionnaient à peine. Il fallait tirer de l'oubli où elles étaient ensevelies, les

(1) Voir les notes précédentes, p. 26.

œuvres de tel dramaturge de premier ordre du XVIIe siècle.

Un recueil de comedias de la fin du XVIIIe siècle, le *Theatro Hespanol*, nous présente un certain intérêt : l'auteur qui les réunit, Vicente Garcia de la Huerta, aborde, dans le Prologue de son édition (1), la question qui nous occupe ici et représente, dans la critique espagnole, le type des écrivains qui ne peuvent apprécier le théâtre de l'âge d'or sans faire intervenir le patriotisme.

La richesse du répertoire dramatique de l'Espagne est à juste titre indéniable ; toutefois une critique qui n'envisage les choses que de ce point de vue ne peut être ni compétente ni juste. Garcia de la Huerta a pour excuse de s'être surtout défendu contre les opinions, injustes en grande partie, des écrivains étrangers comme Signorelli, Voltaire, Linguet, sur le théâtre de son pays. Il fait pourtant preuve d'étroitesse d'esprit quand il parle du théâtre castillan ou du théâtre français. Par contre, on y remarque de temps à autre des choses justes et

(1) Dix-sept volumes (1785-86) ; cette collection, qui ne renferme aucune pièce de Lope, de Tirso, d'Alarcón, est affreusement défectueuse.

un jugement sain. Ainsi son invective amère contre les Français qui jugent des affaires d'autrui sans en avoir une connaissance exacte, mérite quelque attention. « C'est pour cela — dit-il — que les Français, bien qu'ils soient nos proches voisins et que toute l'Espagne en soit couverte ou inondée, ignorent les choses de l'Espagne à Paris et dans l'intérieur de la France, autant ou plus que celles des terres inconnues de l'Antarctique (1). » Il en résulte que García de la Huerta ne dit rien là qui soit tout à fait inexact, mais d'autre part son ouvrage renferme des attaques fulminantes qui prouvent hautement sa prévention, sa partialité et l'étroitesse de son jugement (2).

Il s'en prend impitoyablement au théâtre français ; c'est Racine qu'il traite le plus durement, mais Corneille ne trouve pas non plus grâce devant lui. Comparant Racine à Corneille il dit, entre autres choses, que tandis que le mé-

(1) *La Escena Hespañola defendida*, p. 23.

(2) Menéndez y Pelayo dit : « Muchas sandeces han escrito, y siguen escribiendo de nosotros los franceses ; pero la verdad es que con este discurso de Huerta quedamos vengados para largo rato. » *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, 2e partie, Madrid, 1886.

rite du premier consiste à avoir construit et travaillé ses tragédies, celui de Corneille « consiste dans le sublime et l'invention qu'on attribue généralement à la nature, quoique je croie qu'il les doit plutôt à l'étude, à l'imitation et au maniement de nos auteurs dramatiques (p. 51) ». Nous verrons que si ce que García de la Huerta dit de Corneille contient une grande part de vérité, on ne peut cependant s'empêcher de sourire quand on lit le jugement du critique espagnol sur le *Cid* français : « leur grand Corneille ne fut tenu par eux pour grand que quand il avait *mal imité* une pièce moins que médiocre de nos poètes les plus communs (p. 51) ». Non content d'être injuste à l'égard de Corneille seulement, il méprise aussi son compatriote, quoique Guillén de Castro occupe, dans la littérature dramatique, une place très brillante après les poètes de premier ordre.

Puibusque (1), déclarant qu'on a exagéré les services que l'Espagne littéraire avait rendus à la France, s'appuie sur deux critiques espagnols, Moratin et Ochoa, qui ont nettement réfuté

(1) *Hist. comparée de la litt. esp. et franç.*, t. II, p. 344.

les affirmations exagérées de Blas Nasarre et de García de la Huerta sur ce point. Il sera question, au cours de cette étude, du groupe d'écrivains espagnols, auquel appartenaient aussi Ochoa et Moratín, qui furent injustes pour le drame de leur propre pays : leur goût et leur jugement étaient faussés. Il nous suffit de constater ici que nous sommes loin d'accepter leurs vues sur les théâtres espagnol et français, que Puibusque s'est hâté de reproduire, parce qu'elles rentraient dans ses idées.

Au XIXe siècle, et surtout de nos jours, les éditions du répertoire espagnol, pourvues de notes critiques, se succédant de plus en plus fréquemment, la discussion du drame castillan a revêtu un caractère sérieux et scientifique en Espagne. L'esprit critique de la génération nouvelle a reconnu et apprécié la valeur du drame espagnol ; en même temps, il n'a pas eu pour la tragédie pseudo-classique française cette admiration qu'éprouvaient pour elle les « galicistas » du XVIIIe siècle. Il faut noter encore qu'on ne peut guère reprocher aux nouveaux critiques espagnols qui s'occupent du rapport entre les théâtres espagnol et français, d'ignorer la littérature française ou leur partialité à son égard. D'ailleurs

ils ne prêtent que peu d'attention au sujet qui nous occupe, se bornant à quelques courtes remarques, parce qu'en fait c'est une question qu'il appartient surtout à la critique française de discuter. On trouve cependant quelques indications et quelques réflexions intéressantes, quoique générales, dans les préfaces et commentaires des volumes de la collection d'Aribau-Rivadeneyra qui contiennent des ouvrages ayant inspiré certains dramaturges français. Il s'agit le plus souvent de pièces que Corneille ou quelque autre dramaturge français ont traduites ou adaptées.

Les études dramatiques d'Alberto Lista ne répondent pas aux exigences d'une critique scientifique ; néanmoins, nous ne pouvons passer sous silence l'une de ses assertions. Lista, discutant les œuvres de Calderon, fait remarquer que le plus grand mérite du poète espagnol est d'avoir créé dans ses drames un monde idéal où la société de son époque retrouvait son image. Calderon a tracé aussi le type parfait du chevalier espagnol ; il a complété la peinture de la femme espagnole de Lope de Vega, en ajoutant les qualités de fierté superbe à l'affabilité, à la tendresse et à la constance que le « phénix des génies » leur

avait attribuées. Il continue ainsi : « Ce sont les éléments du monde idéal créé par Calderon, répété dans la plus grande partie de ses pièces, qu'on retrouve imité et adapté, bien qu'avec d'autres modifications, dans les œuvres immortelles de Corneille et de Racine (1). » Ce qui est intéressant dans cette déclaration c'est que, pour Lista, l'influence du drame espagnol s'étend même à Racine. Dans les histoires de la littérature française où il est question de l'influence espagnole sur le théâtre du XVIIe siècle, on lit toujours que Racine seul a échappé à l'influence de la comedia. On ne peut, il est vrai, parler d'une influence directe ; néanmoins, il semble très probable qu'indirectement, par l'intermédiaire de Corneille et d'autres écrivains dramatiques, l'esprit de la comedia ait eu sur lui une certaine influence. Ainsi, le rôle prépondérant que joue l'amour dans les tragédies de Racine paraît correspondre à l'influence espagnole, alors que Corneille faisait ressortir l' « honneur » de la comedia dans la plupart de ses œuvres.

(1) *Lecciones de literatura*, Madrid, 1853, t. II, p. 4.

Hartzenbusch a contribué à rendre plus claire la question qui nous occupe, par les notes et les commentaires qu'il a ajoutés aux ouvrages de Lope et de Calderón. Ses arguments, exposés dans le catalogue chronologique du quatrième volume de son édition de Calderón (1), contre ceux de Viguier au sujet de l'*Héraclius*, méritent une mention spéciale. Il combat parfois avec assez de succès les réflexions erronées de quelques critiques français en ce qui concerne l'influence de l'Espagne sur la France. Malgré ses qualités, Hartzenbusch ne semble pourtant pas devoir être regardé comme le modèle des critiques aux vues larges : on ne peut toutefois lui reprocher aucun parti pris.

On trouve souvent chez des écrivains nouveaux cette opinion que le théâtre français moderne date de Corneille, et puisque c'est sous l'influence du drame castillan que Corneille a atteint sa puissance dramatique, la source du renouvellement du théâtre français doit être cherchée dans la littérature de l'Espagne. Les critiques espagnols ont accepté assez facilement qu'on attribue un rôle décisif à Corneille dans l'histoire du

(1) *Collection Aribau-Rivadeneyra*, t. XIV.

théâtre français ; le *Cid* étant d'origine espagnole, la gloire du théâtre français moderne rejaillissait sur eux. Ainsi Gil de Zaráte, parlant de Guillén de Castro, fait remarquer que c'est son *Cid* qui a montré à Corneille « le chemin qu'il lui convenait de suivre pour créer un théâtre national, et que c'est dès l'apparition de cette œuvre que la scène française, si pauvre jusque-là, commença à produire cette série de chefs-d'œuvre dont elle est si fière » (1). Certes, le *Cid* a exercé une grande influence sur le drame français, mais cette influence qui a changé la face de toute la littérature dramatique, ne se rattache pas entièrement au nom de Corneille ; de sorte que l'assertion que nous avons rapportée plus haut, et qui se retrouve assez souvent dans les histoires de la littérature espagnole, ne laisse pas d'être un peu vague. Dans les chapitres suivants, nous aurons l'occasion de dire comment nous envisageons le rôle de la comedia dans le développement du drame français ; ici nous ne voulons que signaler le point de départ de la critique espa-

(1) *Manual de Historia de literatura*, t. I, p. 315.

gnole, qu'on retrouve d'ailleurs chez plus d'un écrivain français, sous une forme plus ou moins analogue (1).

Nous ne pouvons pas clore nos remarques sur les critiques espagnols, sans nous arrêter à un excellent représentant de la critique moderne, M. Marcelino Menéndez y Pelayo qui, dans ses études nombreuses sur le drame castillan, aborda à diverses reprises la question de l'influence de l'Espagne sur la France. Son savoir étendu, son jugement pénétrant sont assez connus ; nous ne voulons que signaler l'impartialité avec laquelle il juge les plus grands génies de la littérature espagnole. La richesse du théâtre de son pays ne l'éblouit pas au point de lui cacher ses côtés faibles et défectueux. On aime à voir son objectivité quand il assigne sa place au théâtre espagnol par rapport au théâtre français et au théâtre anglais ; quand, pour donner un exemple frappant, il s'efforce, contre l'avis de quelques critiques étrangers, de modé-

(1) Par exemple, Damas Hinard : « Ainsi donc, en France, étudier les productions de l'art espagnol, c'est étudier, pour ainsi dire, les origines de notre propre théâtre. » *Discours sur l'esprit du théâtre espagnol*, Paris, 1847, p. 47.

rer certaines opinions trop élogieuses sur Calderón. Qu'on lise sa protestation énergique contre ceux qui comparent le *Mágico prodigioso* au *Faust* de Gœthe ; pour lui ce drame qu'on aimait, d'après un essai de Rosenkranz publié en 1836, à rapprocher du *Faust* du poète allemand (1) n'est pas le plus puissant de Calderón. Cet exemple est une preuve de plus de l'impartialité du critique espagnol, qui ne croit pas que cette qualité soit incompatible avec la gloire littéraire de l'Espagne, gloire dont il est, d'ailleurs, un des juges les plus éloquents et les plus compétents.

Nous avons encore à nous occuper très brièvement des opinions des critiques anglais et allemands, qui ont quelques rapports avec notre sujet. Tout d'abord il faut rectifier ici une erreur de Puibusque. Il appelle Giovanni Andrès le porte-voix des préjugés italiens parce que, parlant de l'influence du théâtre espagnol sur le théâtre français, il disait : « la plus belle œuvre des poètes dramatiques espagnols a été le théâtre

(1) *Calderon y su teatro*, Madrid, 1881, p. 90 et suiv., et p. 176 et suiv.

français, qu'on peut, avec raison, considérer comme formé par le théâtre espagnol (1) ». Ainsi que nous l'avons vu, cette opinion est partagée encore aussi bien par les Espagnols que par certains écrivains français. Mais Puibusque avait d'autant moins raison d'attaquer l'abbé Andrès, que celui-ci, dans son ouvrage, attribuait aux poètes français la gloire de la propagation du bon goût ; dans leurs œuvres, le théâtre espagnol apparut ennobli, raffiné, épuré et devint, grâce à Corneille, à Racine, à Molière, le modèle du goût dramatique de toute l'Europe. Ces éloges éclatants ne suffisent pas au bon Andrès ; Corneille, selon lui, doit être révéré par toutes les nations, comme le père du théâtre moderne (2). Et c'est lui que Puibusque accuse de répandre les préjugés italiens ! Il aurait pu l'accuser, à plus juste titre, de propager des préjugés français ! Un autre motif vient encore appuyer la fausseté de l'assertion de Puibusque : l'abbé Andrès n'était pas Italien, c'était un jésuite espagnol, originaire de

(1) *Dell' origine, progresso e stato attuale di ogni letteratura*, Venise, 1835, t. II, partie 2e, p. 425. La première édition italienne parut à Parme de 1782-1822.

(2) *Op. cit.*, 4e partie, p. 606.

Valence, exilé en Italie. Il y composa en italien cet ouvrage que son frère traduisit plus tard en espagnol. Comme García de la Huerta, il se proposait de défendre son pays contre des savants étrangers tel que Tiraboschi et Bettinelli, qui avaient, sur la littérature et la culture espagnoles, des opinions erronées ou partiales.

Parlant de l'abbé Andrès, Puibusque fait aussi mention de Lord Holland qui, dans un ouvrage en grande partie vieilli aujourd'hui, consacrait une étude à Lope de Vega. « Si Lope n'avait pas écrit, est-il dit dans un passage qui fut sévèrement blâmé par Puibusque, les chefs-d'œuvre de Corneille et de Molière auraient pu ne jamais être produits (1). » Quelle que soit l'influence directement ou indirectement exercée par Lope sur les auteurs dramatiques français, et, parmi eux, sur Corneille et Molière, il est presque impossible de juger de la stricte exactitude d'une pareille assertion, et, selon nous, Puibusque n'aurait pas dû s'y arrêter. Lorsqu'il soutient contre Lord Holland que l'in-

(1) H. R. Lord Holland, *Some account of the life and writings of Lope Félix de Vega Carpio*, London, 1806, p. 232-233.

fluence du théâtre castillan ne peut être uniquement attribuée à Lope de Vega, mais que Guillén de Castro, Rojas, Alarcón, Moreto, Calderón y eurent aussi leur part — il semble oublier que tous ces écrivains n'ont fait que suivre la voie qu'avait ouverte le « phénix des génies », qu'ils ont simplement transformé et étendu la matière dramatique de ses innombrables comedias.

Quelques écrivains anglais, l'Américain Ticknor, par exemple, dans son *Histoire de la littérature espagnole*, ont contribué, par quelques remarques, à éclairer notre thèse. Mais ce sont surtout les Allemands qui méritent notre attention ; s'occupant beaucoup du théâtre espagnol, ils ont naturellement dû insister sur son influence sur le théâtre français. La critique allemande s'est montrée parfois assez prévenue contre le théâtre français pseudo-classique, et, mettant en parallèle Corneille et ses modèles espagnols, elle était portée par une sorte d'hostilité à se prononcer contre le poète français. Nous nous en rapportons à l'auteur célèbre de l'histoire — un peu vieillie il est vrai, mais toujours très utile — du théâtre espagnol, le comte de Schack qu'on a accusé de prévention

contre les Français (1) et déclaré « franzosenfresser » (2). Le comte de Schack, partisan enthousiaste des jeunes romantiques allemands, n'appartient vraiment pas aux admirateurs du drame français pseudo-classique ; il n'est donc pas étonnant qu'il se soit parfois montré sévère en jugeant du rapport des théâtres espagnol et français (3). Il avoua lui-même plus tard que son admiration de jeune homme pour le théâtre espagnol l'avait rendu injuste à l'égard du drame des autres peuples, du drame français surtout (4). Après cette loyale déclaration du comte de Schack, nous ferons seulement remarquer qu'à nos yeux, la sévérité excessive de la critique est plus excusable que l'aveuglement de l'amour-propre national et que l'ignorance, défauts que personne ne peut reprocher à l'auteur de cet ouvrage. En outre, il n'est pas surprenant que le critique étranger, plus impartial, tombe parfois dans un excès

(1) Voir la lettre de Viguier à Marty-Laveaux. Éd. de Corneille, t. V, p. 135.

(2) Picot, *Bibliographie Cornélienne*, Paris, 1876, p. 57.

(3) V. surtout le tome II de son *Histoire*, p. 678-688.

(4) *Mosaik*, *Vermischte Schriften*, Stuttgart, 1891, p. 293. Voir encore : Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894, p. 212.

contraire à celui des panégyristes français. C'est, en quelque manière, une réaction contre les exagérations de cette critique française qui est allée jusqu'à préférer les adaptations des auteurs dramatiques français du XVII siècle aux œuvres originales espagnoles.

Les exagérations peuvent se produire en un sens différent : Klein, dans les volumes qu'il a consacrés au théâtre espagnol, saisit avec un sentiment de plaisir non déguisé l'occasion de démontrer l'infériorité de ce Corneille qu'il appelle ironiquement « le grand ». Il décoche les traits de son âpre satire contre les critiques français s'efforçant de découvrir des emprunts faits par le théâtre espagnol au théâtre français : — il vise une opinion de la critique française sur *Heraclius*, qu'elle a défendue avec un courage obstiné. Klein, d'origine hongroise, quitta son pays dès son enfance, il s'établit en Allemagne, et c'est en allemand qu'il écrivit ses ouvrages scientifiques et poétiques. La critique allemande, peu favorable au théâtre pseudo-classique français, trouve son expression la plus ardente dans l'ouvrage de Klein ; passionné jusqu'à l'idolâtrie pour Shakespeare, son admiration explique son attitude. L'ouvrage de

Klein — nous parlons des volumes où il s'agit du drame castillan — contient beaucoup de renseignements utiles et des vues justes et intéressantes ; mais dans son ensemble, il fait l'impression d'un travail paradoxal et qui manque d'une méthode strictement scientifique. Quoiqu'il en soit, il ne mérite pas le dédain des écrivains italiens, comme Gaspary (1) ou de l'espagnol Menéndez y Pelayo ; ce dernier ajoute d'ailleurs que l'ouvrage est très utile à certains égards (2). Il n'y a pas, à notre connaissance, de critiques français qui aient pris en considération les opinions radicales de Klein sur l'influence espagnole ; peut-être dédaignaient-ils de discuter avec un homme qui ne parlait jamais qu'avec ironie et irrévérence de leur grand poète national ; peut-être aussi faut-il attribuer ce mépris à la difficulté que doivent éprouver les écrivains français à comprendre le style étrange et confus de Klein, surchargé de calembours et de pointes plus singulières encore.

(1) Voir la remarque judicieuse de Farinelli, dans son ouvrage : *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, 1894, p. 250-251.

(2) « El libro de Klein es de lo más caótico que han abortado las prensas, pero de vez en cuando tiene cosas útiles ». Dans l'Introduction à la *Propalladia de B. de Torres Naharro*, Libros de Antaño, p. 144.

II

DE QUEL POINT DE VUE NOUS ENVISAGEONS LA QUESTION

Le coup d'œil rapide que nous venons de jeter sur les écrits consacrés à la discussion de notre thèse, montre suffisamment que la prévention, la malveillance, l'ignorance y ont eu leur part. On s'est accusé, de part et d'autre, et plus ou moins justement, de parti pris, de manque de sincérité, de partialité (1). A quel titre pouvons-nous promettre une impartialité absolue ; pourquoi nous flattons nous de l'espoir d'éviter les fautes que nous avons blâmées ? Parce que

(1) Ce, ce que nous avons dit plus haut sur ce point. Voir encore Pinot (*Bibliographie Cornélienne*, Paris, 1876, p. [illegible]), qui accuse Hartzenbusch d'avoir fait de la question de l'*Héraclius* « une question d'amour propre national ».

nous sommes Hongrois. Seul le côté scientifique de la question nous intéresse ; l'amour-propre national, qui souvent faussa le jugement des Français et parfois celui des Espagnols, n'a pas lieu d'intervenir dans notre œuvre. Nous portons le même amour aux grandes œuvres des littératures espagnole et française — quoique nous ne les cherchions pas précisément dans la tragédie pseudo-classique — et, dans cette étude d'histoire littéraire comparée, nous nous efforcerons d'user de la même mesure aussi bien pour les disciples que pour les maîtres.

Peut-être nous accusera-t-on de définir non sans rigueur le rôle de Corneille comme auteur dramatique ; ce faisant, nous exprimerons une opinion littéraire et, à l'encontre de certains critiques allemands, nous ne manifesterons aucun sentiment d'antipathie. Personne ne s'est avisé encore, jusqu'ici, de nous qualifier de « franzosenfresser, » nous autres Hongrois. Nous n'avons, d'autre part, nul motif de haine à l'égard des lettres espagnoles, jadis si glorieuses ; nous leur devons, au contraire, une certaine reconnaissance, et nous serons les premiers à nous acquitter de cette dette. L'histoire de l'Espagne et celle de la Hongrie présentèrent, à une certaine époque,

une analogie frappante : tandis qu'en Orient nous servions de rempart à l'Europe civilisée dans les guerres terribles contre l'Islam, en Occident, l'Espagne jouait le même rôle dans ses luttes séculaires contre les Arabes. Nous négligeons ici les liens de famille qui, plus d'une fois, unirent étroitement les souverains des deux pays ; nous voulons surtout faire ressortir l'intervention des Espagnols dans nos guerres contre les Turcs, intervention que guidait sans doute l'idée de la lutte commune contre les païens. Mariana disait déjà des Hongrois de cette époque que c'étaient « des gens très puissants (1) » et l'historien qui continua son œuvre signala, en termes élogieux, les actions d'éclat des Espagnols en Hongrie (2). Cette circonstance attira l'attention des dramaturges espagnols sur la Hongrie et la Transylvanie ; ils représentèrent les habitants de ces pays comme braves et chevale-

1. *Historia general de España*, Madrid, édition de 1850-51, t. II, liv. XV, chap. XIII, p. 132.

2. « Por este tiempo adquirieron los españoles mucha celebridad en Hungria y Transilvania, con las heróicas hazañas que obraron en la guerra otomana. » Continuation de *Mariana*, t. III, liv. IV, chap. XVI, p. 390.

resques. Quelques vieux auteurs, Torres Naharro, Lope de Rueda, font déjà mention de notre patrie, mais c'est dans les comedias de Guillén de Castro (1), de Mira de Amescua, de Lope, de Calderón, qu'apparaissent le plus fréquemment la Hongrie et les Hongrois ; bien plus, les sujets mêmes de leurs comedias sont souvent empruntés à l'histoire de la Hongrie.

Après cette courte digression, hâtons-nous de revenir à notre sujet. Considérant les littératures espagnole et française avec le même intérêt, nous pourrons nous prononcer en toute impartialité sur l'influence dont il s'agit ici. La discussion de ces questions littéraires internationales relève naturellement, pour ainsi dire, des critiques qui appartiennent à de petits peuples. Ils n'ont pas de parti pris. Les rivalités politiques, sociales et littéraires des grandes nations ne les intéressent pas directement ; nulle tradition ne les lie ; l'admiration que témoigne une nation à ses grands auteurs n'est pas

(1) Lord Holland faisait déjà cette remarque à propos de lui : « Hungary seems to be the spot chosen in preference to all others for his dramatic invention. » *Some accounts on the life and writings of Guillen de Castro*, London, 1806, p. 131.

non plus pour les gêner. Nous sommes si loin des temps où vivaient les écrivains dont les œuvres nous occupent ici !... Le bruit des applaudissements qui avaient salué la représentation de telles œuvres de Corneille s'est perdu dans le silence du temps ; l'auréole qui entourait les figures légendaires des poètes espagnols ne luit plus que dans le passé... L'antipathie et la sympathie que les contemporains pouvaient éprouver pour les auteurs et qui ont souvent faussé leurs jugements, ont disparues ; et le culte des deux peuples pour leurs grands poètes, quelque respectable qu'il soit, n'est pas sans pouvoir être soumis à une critique impartiale qui ne voit que les œuvres et ne juge que d'après elles.

En France, Corneille passe pour un plus grand poète que Gœthe ou Schiller (1) ; on le considère comme supérieur à Lope et à Calderon, et peut-être le met-on au-dessus de Shakespeare. Nous n'avons pas ici l'intention de juger le mérite absolu de Corneille, nous voudrions plutôt le com-

(1) Der treffliche Maler Ingres hat kein Bedenken getragen, in seiner Apotheose des Homer, den Verfasser des Cid in den Chor der grössten Dichter aller Zeiten anzuordnen ; die Mehrzahl der Franzosen hält dies noch heute für ganz gerechtfertigt und würde es

parer aux grands dramaturges espagnols, et cette comparaison ternira un peu la gloire que ses compatriotes lui avaient reconnue ; ils l'ont placé sur un piédestal et ce piédestal est trop élevé. Les tragédies de Corneille ne gagnent pas à être comparées au drame romantique espagnol qui représente, à notre avis, un degré plus avancé de l'évolution littéraire que le pseudo-classicisme dont Corneille a assuré le triomphe sur la scène française. Nous nous contenterons ici d'indiquer cette opinion à laquelle nous avons été amenés par l'examen consciencieux des faits ; nous la justifierons dans les chapitres suivants. Elle est, sans doute, assez différente des jugements que les Français ont accoutumé de porter sur Corneille ; mais l'indépendance des critiques étrangers à l'égard de toute tradition nationale ne donne-t-elle pas une certaine valeur à leurs assertions ? Laissons parler Sainte-Beuve ; il développe avec une rare éloquence — et précisément à propos de Corneille — l'idée que nous défendons : « Nous

dagegen anmassend und lächerlich finden, wenn wir den Anspruch erheben wollten, Gœthe und Schiller in jenen Chor einzureichen. » A. F. von Schack, *Perspektiven*, 1894, p. 87.

n'écoutons guère, dit-il, sur nous et les nôtres que ce qui se dit de près, et aussi ce qui nous flatte. Nous récusons volontiers les étrangers comme si, du côté de l'art, ils n'étaient pas, à certain degré, nos juges. Il faudrait cependant s'y accoutumer, et, sans tourner contre sa patrie et ses gloires légitimes au gré du germanisme et de l'anglomanie, se rendre compte des jugements, des comparaisons et des classements dont nos grands écrivains et poètes sont l'objet. Il y a un tribunal européen, après tout (1). » Accomplirons-nous cette tâche ? Nous n'osons l'espérer. Il nous suffira, pour que notre conscience soit satisfaite, d'avoir jugé les faits sans passion.

Mais l'objet de notre ouvrage n'est pas seulement de passer en revue toutes les opinions qui ont été émises sur l'influence du théâtre espagnol sur Corneille. C'était là, il est vrai, une partie de notre tâche : pour l'accomplir nous n'avons eu qu'à rectifier ou à compléter les affirmations de nos devanciers ; car personne ne nie que l'Espagne n'ait agi sur Corneille, et les cri-

(1) Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Paris, 1867, t. VII, p. 216.

tiques qui prétendent restreindre cette action aux pièces traduites ou adaptées de l'espagnol, sont bien peu nombreux (1). Cependant ceux-là mêmes qui pensent que l'art espagnol contribua, en quelque sorte, à former le génie de Corneille, se bornent à des déclarations générales et assez vagues. On a souvent répété que Corneille est un dramaturge à demi-espagnol; que l'esprit castillan, qui régnait dans la France du XVIIe siècle, s'est incarné le plus complètement en lui ; que son tempérament le rapprochait de l'Espagne ; qu'il est presque un tragique espagnol, etc. Mais personne — sauf peut-être Martinenche — n'a encore déterminé avec rigueur la nature et les limites de l'influence espagnole.

Nous essaierons de montrer l'influence essentielle et caractéristique des dramaturges castillans de l'âge d'or, notamment de Lope, de

(1) C'est une erreur grave, par exemple, de Levallois, que de dire : « La part de l'influence espagnole dans le théâtre de Corneille se réduit à deux comédies, le *Cid* et *Don Sanche d'Aragon*, et à deux tragédies, le *Menteur* et *La Suite du Menteur*. » — *Corneille inconnu*, 377. La faute d'impression qu'il y a, ne change rien à l'affaire.

Calderón, de Castro et d'Alarcón sur l'œuvre dramatique de Corneille. Nous indiquerons comment l'esprit de la comedia s'y reflète et quelles modifications subissent dans la tragédie française les éléments espagnols qui y ont été introduits. Nous devrons donc soumettre toutes les pièces de Corneille à un examen rigoureux ; de la sorte, les analogies qu'elles présentent avec les pièces espagnoles apparaîtront clairement, les différences s'accuseront. Et notre tâche ne consistera pas seulement à souligner les unes et les autres ; il nous faudra, en outre, assigner à Corneille, à côté des auteurs espagnols dont il s'est inspiré, la place qui lui convient.

III

COUP D'ŒIL SUR LE DÉVELOPPEMENT PARALLÈLE DU THÉATRE ESPAGNOL ET DU THÉATRE FRANÇAIS

Le drame espagnol, la tragédie et la comédie françaises ont suivi des voies bien différentes, depuis leur naissance jusqu'à leur complet épanouissement avec Lope de Vega et Corneille. Mais leur développement présente plus de phases semblables que ne le ferait supposer la comparaison de leurs principaux caractères. Ce sont ces ressemblances que nous voudrions signaler en traçant l'histoire comparée des deux théâtres ; et nous en tirerons argument pour définir le rôle qu'a joué Corneille dans l'histoire du théâtre français, nous souvenant de la place qu'a occupée Lope de Vega dans celle de la comedia espagnole.

Comme tous les théâtres européens, le théâtre

espagnol est né dans l'église, mais l'élément religieux n'a pas, dans les autres drames, la part prépondérante qu'il prend dans le drame espagnol (1). Dès le milieu du XIIIe siècle, le théâtre liturgique florissait en Espagne ou, tout au moins, dans une grande partie du pays. Le monument le plus ancien des représentations théâtrales à caractère religieux : *El misterio de los Reyes Magos*, appartient au commencement du XIIIe siècle (2). Bien des indices nous font supposer que des sujets analogues ont été traités aux siècles suivants ; mais il ne nous reste que peu de chose du théâtre religieux espagnol du Moyen Age (3). Quelques auteurs, et surtout les

(1) « Todas las piezas escénicas de las varias centurias que constituyen el período de infancia del Teatro español muestran cierto carácter esencialmente religioso, sean cuales fueren sus elementos fundamentales ». M. Cañete, *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, 1885, p. 269.

(2) Voir, dans la *Romania*, t. IX, p. 464, l'article où Morel-Fatio discute l'essai de Hartmann sur ce sujet.

(3) Les deux autos en langue catalane : *La representació de la Assumpció de madona Sta Maria* et *La empresa d'una Cruzada a la Terra Santa*, publiés par Jean Pié (*Revista de la asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, 1897), appartiennent à la fin du XIVe ou au commencement du XVe siècle.

décrets prohibitifs des *Siete Partidas* contre les *juegos de escarnio*, nous révèlent aussi l'existence de représentations à caractère profane ; on n'en trouve cependant aucunes traces de textes.

Il n'est pas sans intérêt pour nous de faire remarquer que le théâtre espagnol a subi dès son origine l'influence du théâtre français. Cette influence ne ressemble en rien à celle que Moratín et quelques critiques italiens ont attribuée au théâtre italien sur le théâtre religieux primitif d'Espagne (1). La chose est plus simple : les danses macabres, qui furent à la mode dans toute l'Europe du Moyen Age, pénétrèrent en Espagne grâce à la France et eurent sur la littérature espagnole une certaine action. *La Danza de la muerte* espagnole n'est, semble-t-il, que la traduction de *La danse macabre*, poème écrit avant 1376 par Jean Le Fèvre (2). L'*auto de las cortes de la muerte* (1557) de

(1) V. A. Graf, *Il misterio e le prime forme dell' auto sacro in Ispagna*, *Studii dramatici*, 1878.

(2) W. Seelmann, *Die Totentänze des Mittelalters* (*Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*), année 1891, Norden et Leipsig, 1892. V. aussi l'article de G. Paris dans la *Romania*, t. XXIV, p. 129.

Miguel de Carvajal et Luis Hurtado de Toledo, monument précieux du théâtre espagnol primitif, n'est, lui aussi, qu'une version poétique et originale de ce poème. L'âge d'or du théâtre espagnol a produit, au témoignage de l'*Auto de las cortes de la muerte* (1), attribué à Lope de Vega et Mira de Amescua, des *autos sacramentales* qui ressemblent beaucoup aux danses macabres.

On peut aussi, au XIVe siècle, constater quelques traces légères de l'influence du théâtre classique. C'est Sénèque, qui jouera un si grand rôle dans l'histoire du théâtre classique français, que quelques écrivains espagnols s'efforcent d'imiter. Mosen Antonio Vilaragut, qui vécut vers la fin du XIVe siècle, se contenta de le traduire ; mais son contemporain, Mosen Domingo Mascó écrivit sa tragédie : *L'hom enamorat y la hembra satisfeta* à la manière de Sénèque — du moins cela est probable — bien que le sujet de la pièce ait été fourni par un événement contemporain (2).

(1) Obras de Lope de Vega, édition nouvelle de la *Real Academia Española*, t. III, *Observaciones preliminares*, p. 25.

(2) Elle fut représentée devant la cour de Jean Ier, en avril 1394.

Nous laissons de côté des dialogues qui renferment beaucoup d'éléments dramatiques, par exemple le *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota et nous arrivons à Juan de Encina que l'on a considéré quelquefois comme le fondateur du théâtre espagnol. Peut-être cet honneur lui est-il constestable, mais il est certain qu'il a rendu de grands services au drame en voie de développement ; il donna une forme esthétique aux divers éléments qu'il rencontra chez ses prédécesseurs, quoiqu'il n'ait pas seul droit à cette gloire, comme l'a prétendu le comte de Schack. Les ouvrages dramatiques à caractère lyrique d'Encina sont intéressants aussi ; l'influence italienne s'y révèle pour la première fois ; elle ne cessera que vers la fin du XVIe siècle ; en France, elle durera jusqu'au XVIIe siècle.

Les *églogas*, les *farsas* et les *comedias* de Lucas Fernández sont déjà plus dramatiques que les ouvrages d'Encina ; elles sont même supérieures, de ce point de vue, à la plupart des créations du Portugais Gil Vicente ; cependant, on pourrait trouver dans ses œuvres multiples — il cultiva tous les genres — des germes de comédie et de tragédie. C'est à Torres Naharro,

en réalité, que l'on doit la forme primitive de la comedia de *capa y espada* : c'est lui qui, le premier, éleva « son vol vers les régions plus hautes de Thalie (1) ». Il s'inspira des théâtres italien et français ; ses pièces n'ont même pas été imprimées en Espagne, mais en Italie. Cependant ni lui, ni ses successeurs n'exercèrent sur le théâtre castillan l'influence de la *Celestina*, datant de la première année du XVIe siècle. Par la force des caractères, empruntés à la vie du peuple, par l'expression fidèle de l'esprit de l'époque, la vivacité du dialogue, la simplicité du style, cette œuvre magistrale servit de modèle au drame populaire ; peut-être cependant n'eut-elle pas toute l'influence qu'elle aurait dû avoir (2). Les poètes postérieurs continuent la tradition de Torres Naharro et de Gil Vicente ; ainsi Lope de Rueda, qui s'efforce de donner de la vie au drame espagnol, bien terne à cette époque. Ses disciples : Juan de Timoneda, Sepúlveda, Alonso de la Vega, pour ne mentionner que les principaux, furent aussi inspirés

(1) Bart. J. Gallardo, *El Criticon*, Madrid, 183[illegible].

(2) E. Martinenche, *Quatenus tragicomoedia de Celista y Melibea ad informandum hispaniense theatrum valuerit*, Nîmes, 1900.

par l'Italie, et même plus tard les œuvres de Cristóbal de Virués et de Leonardo de Argensola en portèrent quelques empreintes.

Vers la fin du XVIe siècle, deux villes, Valence et Séville, partagent, pour ainsi dire, le sceptre dramatique. A Valence, Cristóbal de Virués — comme il le dit lui-même dans sa préface adressée au lecteur (1) — veut combiner le style classique avec le style moderne, « tâchant de réunir en ses œuvres le meilleur de l'art antique et des mœurs modernes ». Juan de la Cueva, qui vit à Séville, est un véritable précurseur : avec Virués, Rey de Artieda, il crée ce que Menéndez y Pelayo (2) appelle la tragi-comédie lyrique, où se mêlent l'élément classique et l'élément romantique ; la poésie des romances, l'histoire de son pays, parfois Virgile et Ovide, lui fournissent la matière de ses drames qui annoncent et préparent la comedia nationale de Lope de Vega.

Quel fut, durant la même période, le développement du théâtre français ? Lui aussi eut

(1) *Obras tragicas y liricas*, Madrid, 1609.

(2) *Estudio preliminar*, en tête de la *Propalladia de Torres Naharro*, Libros de antaño, Madrid, 1882, p. 15.

l'église pour berceau : les premiers drames sont écrits en latin ; mais le français succédant bientôt au latin, les clercs ne furent plus les seuls à composer ces pièces. La plus ancienne d'entre elles, la *Représentation d'Adam*, date du XIIe siècle ; elle est donc antérieure au premier drame espagnol. On y voit la chute de l'homme, le meurtre de Caïn ; Dieu, des diables, des prophètes prennent part à l'action ; dans certaines scènes le dialogue est assez vif, la peinture des caractères assez vraie. Au XIIIe siècle, le théâtre fait de rapides progrès : il nous présente la figure curieuse de Bodel qui, avec la même liberté que les dramaturges espagnols, amalgame les éléments les plus divers et ne tient pas le moindre compte des unités. Dans le *Jeu de saint Nicolas*, le tragique est mêlé au comique, le divin au terrestre, le sublime au vulgaire, et, parmi ses personnages, les rois, les saints, les clercs, les soldats et les voleurs vivent côte à côte. La seconde pièce remarquable du XIIIe siècle est le *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf. Elle aussi a un caractère religieux ; le sujet en est emprunté à une légende fort goutée au Moyen Age. Théophile vend son âme au diable pour récupérer ses charges et ses revenus perdus ; son

désir de vengeance le pousse à se révolter contre Dieu :

> Diex m'a grevé, je l'greverai ;
> Jamès jor ne le servirai :
> Je li ennui (1).

Au bout de sept années, il se repent d'avoir eu le diable pour ami et, grâce à l'intervention de la Vierge, il rompt le contrat qui les liait. Dans d'autres œuvres poétiques, Rutebeuf est plus original. Ce jeu composé d'une suite d'événements dont le lien est assez lâche, ne présente d'intérêt que par la vigueur de la langue.

Le théâtre comique du XIIIe siècle a aussi ses chefs-d'œuvre, parmi lesquels on peut citer le *Jeu d'Adam* (ou *de la Feuillée*) et le *Jeu de Robin et de Marion*, d'Adam de la Halle. Le premier, véritable satire dialoguée, est écrit dans le genre aristophanesque ; l'auteur y ridiculise avec une rude franchise, un esprit audacieux et une ironie mordante, les travers et les vices de son milieu et même de sa famille. La crudité de quelques parties de cet ouvrage contraste avec l'apparition fantastique de fées à la

(1) JUBINAL, *Œuvres de Rutebeuf*, t. II, p. 239.

fin de la pièce. L'autre pièce d'Adam de la Halle est une pastorale dialoguée, avec musique et chant : c'est, dit P. de Julleville « le plus ancien de nos opéras-comiques (1) ». Ces deux œuvres sont uniques dans le théâtre du Moyen Age.

La littérature dramatique du XIVe siècle, à l'exception de l'*Histoire de Grisélidis*, consiste dans les miracles dont il faut chercher l'origine dans les évangiles, les légendes des saints, les chansons de geste, les romans d'aventure ; leur caractéristique commune est qu'un saint, en général la Vierge, se mêle à l'action et contribue, par quelque merveille, au dénouement. Les miracles sont remarquables parce que, bien que dominés par l'idée religieuse, les mœurs qu'ils représentent, les pensées et les sentiments qu'ils expriment reflètent l'esprit de leur époque et donnent ainsi une image fidèle de l'âme de la société contemporaine. Leur composition dramatique est bien faible — la division en actes y est même inconnue. Néanmoins, les miracles sont plus près qu'on ne le pense du drame moderne ; le merveilleux y joue un grand rôle,

(1) *La comédie et les mœurs en France au Moyen Age*, Paris, 1886, p. 27.

mais la réalité y apparait aussi : ils nous présentent, en une curieuse confusion, toutes les classes sociales, révélant beaucoup de vertus et plus encore de misères humaines. Tout cela, exprimé en des vers de huit syllabes, plus vifs et plus souples que l'alexandrin classique, ne laisse pas que de faire une forte impression sur le lecteur.

Au XVe siècle les mystères succèdent aux miracles : la figure du Sauveur les domine (1) ; leur matière est presque exclusivement empruntée à l'Ancien et au Nouveau Testament, aux légendes des saints, des prophètes et des apôtres. L'action se passe au ciel, sur la terre et dans l'enfer ; le divin, le terrestre et l'infernal se confondent, et ainsi, les mystères embrassent à la fois l'idéal et le réel. Ils traduisent toujours, en quelque manière — comme les miracles — l'histoire de la période où ils ont été écrits, et c'est là un caractère qui distinguera la comedia espagnole. Leur

(1) « A diferencia de lo que vemos en los famosos misterios extraños y en algunos autos españoles escritos durante el siglo XVI, Fernández muestra especial cuidado en *hacer intervenir* en sus farsas *las figuras del Redentor y de su Madre santísima* » M. Cañete. *Op. cit.*, p. 88.

poétique, si toutefois l'on peut parler ici de poétique, est aussi digne d'attention, quoique les auteurs négligent les règles les plus élémentaires de la composition dramatique ; mais la conception de leurs œuvres est d'une grandeur qui surprend, et avec raison. Ils usent et abusent de l'élément comique. Les farces des personnages comiques : des domestiques, des paysans, des chantres et surtout des fous, qui sont les proches parents des « bobos » du XVIe siècle et des « gracioso » espagnols du XVIIe, y font un curieux contraste avec la gravité éditiante des figures saintes. Ce contraste du sublime et du comique, mis côte à côte, est une qualité essentielle des mystères qui offraient ainsi un principe du romantisme — quatre siècles avant la révolution opérée par Victor Hugo ; la comedia espagnole, même dans ses formes primitives, n'a jamais séparé ces deux éléments. Nous retrouvons dans ces mystères la naïveté, la ferveur religieuse et le mysticisme poétique des *églogas*, *farsas* et *autos* castillans, mais aussi ce réalisme cru qui apparaît surtout dans la peinture des souffrances horribles des martyrs. Ce réalisme passa ensuite dans les *autos sacramentales*, et ne fut pas sans influence sur la comedia elle-même.

Les mystères n'ont donc qu'un élément commun avec la tragédie : le dialogue ; ils ont par contre bien des affinités avec la comedia espagnole ; pas plus qu'elle, ils ne distinguent les genres : le sublime et le vulgaire, le pathétique et le bouffon s'y confondent ; ils ignorent aussi les unités de temps et de lieu ; quant à l'unité d'action, elle est obtenue par ce fait que l'intérêt est surtout provoqué par le personnage principal. La tragédie classique nous présente les phases et le dénouement d'une crise psychologique. La comedia espagnole tend à amuser ; les mystères tendaient aussi à distraire ; ils étaient donc plus près du drame castillan que de la tragédie. Le rythme même des mystères est voisin du rythme varié de la comedia : le vers de huit syllabes est le plus fréquemment employé ; mais toutes les formes s'y rencontrent, sauf peut-être l'alexandrin — et cela est fort curieux — qui dominera plus tard.

Les mystères français du xve siècle et la comedia espagnole postérieure se ressemblent encore par un point. Que l'on songe à la popularité de ces pièces religieuses ! Peut-être ne montra-t-on jamais autant d'intérêt pour le théâtre qu'à cette époque : tel mystère pas-

sionnait des villes, des provinces entières : le public venait en foule assister à la représentation. Cela explique en partie la facture peu soignée de ce genre de pièces dont la production devait être hâtive. De plus, les mystères ne s'adressaient pas, comme la tragédie classique, à une élite, mais, de même que la comedia espagnole, à tout le peuple.

L'origine du drame doit donc être cherchée dans les mystères ; c'est, à quelques moralités près, dans les farces et les soties — qui furent très en vogue au XVe siècle — qu'il faut chercher les éléments de la comédie. Au XIVe siècle, on n'en rencontre nulle trace ; s'il y eut un théâtre comique à cette époque, il est entièrement perdu. On sait ce qu'est une « moralité » : œuvre didactique, présentée sous forme de dialogue, elle a pour but de graver quelque vérité morale dans l'âme de l'auditeur. Elle se distingue du mystère surtout par le caractère de l'action, où la vérité historique n'est pas nécessairement respectée. A cet élément didactique s'ajoute un côté comique et satirique. Les personnages sont pour la plupart allégoriques : l'Avarice, l'Hypocrisie, la Vertu, le Vice sont présentés comme des entités vivantes ; mais elles renferment en

germe les caractères qui atteindront leur plein développement dans la comédie. Quelques-unes de ces moralités peuvent être regardées comme les archétypes de la « comédie bourgeoise ». On retrouve même dans des moralités pathétiques, qui visent à exciter la pitié et qui rappellent ainsi les miracles du XIVe siècle, une ébauche de ce qui deviendra la « tragédie bourgeoise. »

Les farces n'avaient aucun but moral ou didactique ; elles voulaient faire rire à tout prix, aux dépens de n'importe qui, et personne ne les prenait au sérieux. Ainsi s'explique l'insolence et la témérité, parfois cynique, de leur satire qui atteint souvent des contemporains. Les farces attaquaient surtout les partis politiques, les classes sociales, la noblesse et le clergé, et particulièrement les femmes et les bourgeois. *Maître Patelin*, ce chef-d'œuvre de la farce du Moyen Age, est un modèle parfait de ces peintures à caractère satirique qui nous découvrent l'âme des petites gens (1). La sotie, variante de la

(1) L'*Entremés del Letrado*, de Lope, présente une ressemblance lointaine avec cet ouvrage. V. Obras de Lope de Vega, *Real Academia Esp.*, t. II, p. 53.

farce, reçut son nom des fous qui la jouaient ; en outre, elle a ce caractère commun avec les moralités, que ses personnages sont aussi des abstractions allégoriques qui deviendront plus tard des caractères. En résumé, le théâtre comique du xve siècle est aussi riche et aussi populaire que la littérature des mystères ; comme eux, il nous donne une image fidèle de la société contemporaine, bien que pour en peindre le ridicule, il fasse surtout ressortir ses travers et ses vices.

Nous avons dit que les pièces espagnoles à caractère religieux, connues sous les noms d'*auto*, *representacion*, *farsa*, *égloga* et qui ont certaine ressemblance avec les mystères, ont existé avant que Lope de Vega ait commencé son œuvre prodigieuse. On trouve aussi des traces de moralité dans l'ancien répertoire castillan, par exemple dans une comedia allégorique écrite par Enrique de Villena à l'occasion du couronnement de Fernand d'Aragon. Dans les pièces à caractère profane ou religieux de Gil Vicente, l'élément allégorique des moralités se retrouve souvent. Pendant tout le cours du xvie siècle, une sorte de drame religieux et allégorique, rappelant la moralité française,

semble avoir fleuri, mais sans obtenir un accueil aussi populaire qu'en France. L'*Auto de las Cortes de la Muerte* (1557), mentionné plus haut est aussi une œuvre de ce genre. On retrouve encore des traces de moralité chez Lope de Vega, qui, d'ailleurs, l'a vivifiée d'un souffle poétique.

Quel que soit le genre dramatique que nous envisagions, nous constaterons que le rapport entre le théâtre du Moyen Age et la comedia de l'âge d'or ne s'est jamais modifié. Le drame religieux n'a pas perdu, au cours de son développement, son caractère primitif : la partie allégorique des moralités s'est mêlée à l'élément historique et dogmatique des mystères ; c'est ainsi que s'est formé *l'auto sacramentale*, qui, avec Lope, Calderón et Tirso, a atteint la perfection. On trouve même dans les pièces à caractère profane du XVIIe siècle beaucoup d'éléments qui se rencontrent fréquemment, non seulement dans le drame primitif espagnol, mais encore dans les miracles, les mystères et moralités français, ce qui amène tout naturellement à cette hypothèse que les auteurs espagnols et français se sont souvent inspirés d'une source commune.

En Espagne, les vieilles traditions subsistèrent

dans la formule définitive que Lope donna de la comedia ; en France, il n'en fut pas de même. La riche littérature des mystères tomba en décadence vers le commencement du XVIe siècle, et le décret du Parlement de Paris, du 17 novembre 1548, la frappa d'un coup mortel. Au nombre des causes qui hâtèrent sa perte, il faut mentionner en premier lieu la Réforme. Les protestants se scandalisèrent de la liberté avec laquelle les auteurs des mystères mêlaient les choses de la religion au comique le plus grossier ; de leur côté, les catholiques devinrent attentifs aux grossièretés d'un genre qui, primitivement, servait les intérêts de la religion ; et ils dirigèrent contre lui leurs attaques les plus violentes. Le même sort atteignit la moralité, la farce, la sotie, c'est-à-dire le genre comique, bien que l'on trouve encore quelques moralités au XVIe siècle ; après la Réforme, les deux sectes s'en servirent pour les fins de leur religion. Mais, vers le milieu du XVIe siècle, leur nom même disparut du répertoire. Cependant la vraie cause de la disparition des mystères et des moralités fut la Renaissance qui détourna presque tout le théâtre français de sa voie naturelle, populaire et originale, de développement.

On a vu que tout le théâtre français du Moyen Age, sérieux ou comique, s'est développé naturellement, spontanément presque ; il présentait plus d'originalité que le théâtre espagnol, car il ne s'est pas inspiré du théâtre italien, et n'a eu aucun rapport avec le théâtre classique. Ces premiers essais du théâtre français national, qui, quoique imparfaits, témoignent d'une certaine richesse et d'une certaine variété, furent étouffés par la Renaissance ; jusque-là le théâtre castillan et le théâtre français avaient eu une évolution parallèle ; après la Renaissance, il y aura divergence. La Renaissance a modifié l'aspect de la scène française, elle a mis à la mode l'imitation servile de modèles classiques ; en Espagne, elle passa sans modifier le drame et communiqua une vigueur nouvelle à l'esprit national qui trouva son expression dans la comedia.

On a souvent répété que le théâtre espagnol est le seul qui partage, avec le théâtre anglais, la gloire d'avoir une littérature dramatique originale, jaillie du sol national, une littérature qui ne se soit pas formée artificiellement par l'imitation des modèles classiques. A notre connais-

sance, c'est le jésuite espagnol, Juan Andrès, qui a le premier constaté cette analogie que tout le monde signale aujourd'hui, analogie qui n'existe que pour l'origine, l'évolution, la forme des deux théâtres : le mélange du tragique et du comique, par exemple, le mépris des unités de lieu, de temps et, dans une certaine mesure, d'action. On ne tarde pas à s'apercevoir que la parenté des deux théâtres n'est qu'extérieure, car il n'existe peut-être pas de peuples dont le caractère diffère plus radicalement. Cependant, l'Angleterre et l'Espagne se rapprochent par tout ce qui les distingue du reste de l'Europe. Leur situation géographique semble les séparer de la partie du monde que nous habitons : les Pyrénées, la mer, les isolent. Mais ces distinctions physiques seraient négligeables, si les conditions politiques, sociales et religieuses de ces deux pays ne contribuaient à en exagérer l'isolement.

Comment expliquer que ces deux peuples se soient rencontrés dans leur libre et romantique conception de la poésie dramatique, si différente de celle des autres nations ? La cause n'est-elle pas la similitude de l'action de la Renaissance dans les deux pays ?

L'unification de l'Espagne venait de s'accomplir à l'époque où la Renaissance italienne se répandit, comme triomphante, à travers l'Europe. Grenade s'était soumise, la Castille s'était alliée à l'Aragon, et l'Espagne devenait une grande puissance, s'élevant par degrés au rang qu'elle devait atteindre au XVIIe siècle. Cette croissance de l'Espagne affermit le sentiment national et lui permit de résister à l'influence italienne ; bien plus, le courant qui diminuait l'originalité de toutes les nations sembla amener l'Espagne à mieux affirmer la sienne.

La Réforme et la Renaissance pénétraient en même temps en Angleterre ; tandis que l'Espagne s'était tournée vers son glorieux passé, admirant l'esprit vieilli du Moyen Age, l'Angleterre continuait sa marche en avant, vers l'avenir — grâce à la Réforme. Car le génie anglo-saxon sut résister à l'Italie et, à la suite de la réaction que nous avons signalée plus haut, donna naissance à une littérature issue de l'âme du peuple et qui devait atteindre avec Shakespeare un point dont approcheront Lope et Calderón. Ainsi la Renaissance eut pour effet, dans les deux pays, d'aider à l'épanouissement

des forces nationales, et elle contribua à faire apparaître, dans le drame, les idées et les sentiments caractéristiques du peuple.

Cet effet fut néanmoins modifié par quelques causes spéciales, particulières à chaque pays. Ainsi, dans la résistance de l'Espagne à l'influence de la Renaissance dont l'esprit était tout porté au paganisme, le catholicisme eut certainement sa part. Le sentiment religieux représente une des faces de ce génie espagnol qui imprimait si fortement son empreinte sur toutes les productions artistiques ou littéraires nationales, que toute influence étrangère venait se briser contre lui. Le génie anglais est plus souple (1).

On sait qu'en Angleterre certains écrivains, d'une époque déjà ancienne, commentèrent la *Poétique* d'Aristote, bien avant l'apparition du livre de Philip Sidney : *The Apologie for Poetrie* (1595) qui, de même que la *Defense et Illustration* de du Bellay, peut être considéré

(1) « In Spain, the Renaissance met something on which it could scarcely hold, something in a sense barbarous not quite European, and recalcitrant to all classic influences. In England it met a strong national genious, but not one which was entirely alien. » David HANNAY, *The Later Renaissance*, Edinburgh, London, 1898, p. 375.

comme le manifeste de la nouvelle école. Elle n'exerça guère une plus grande influence sur le drame de l'âge d'Élisabeth que les doctrines de quelques humanistes, inspirées d'Aristote, sur la comedia espagnole ; et puis le drame romantique de l'âge d'Élisabeth n'avait — contrairement au drame non classique espagnol — ni théoriciens, ni défenseurs ; de là l'abîme qui sépara la théorie de la pratique. « Les sources de la critique dramatique ont été les écrits des critiques italiens qui étaient tout à fait classiques. Cependant la Renaissance italienne eut une grande influence, dans un sens romantique, sur les écrivains de l'époque d'Élisabeth ; ce qui peut-être suffit à expliquer le manque absolu de coordination entre la théorie et la pratique dramatiques au XVIe et au commencement du XVIIe siècle (1). »

Il nous faut revenir à notre sujet et étudier l'effet produit par la Renaissance sur les deux théâtres espagnol et français. En Espagne, la tentative de modeler le drame national sur le

(1) John Elias Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New-York, 1899, p. 283.

théâtre des anciens n'eut aucune importance et échoua très vite. Il semble même qu'en réalité on ait à peine essayé d'introduire le genre classique sur la scène espagnole. Les traductions de pièces grecques et latines, faites au XVIe siècle, ne peuvent pas être considérées comme des tentatives sérieuses. Ainsi — sans parler de la traduction perdue d'Euripide par Boscan — l'*Amphitryon* de Francisco de Villalobos (1515), les adaptations de Sophocle et d'Euripide par Fernan Perez de Oliva, ne semblent pas avoir été écrits pour la scène. Juan de la Cueva cite quelques dramaturges de Séville : Guevara, Gutierre de Cetina, Cozar, Fuentes, Ortiz, Megia, Malara, qui s'attachant aux règles classiques leur obéissaient (1). Mais en quoi cette obéissance consistait-elle ? Nous l'ignorons, car leurs ouvrages ne nous sont pas parvenus. Malara, qui, d'après ce que nous dit Cueva, avait quelque peu modifié le style antique en l'appliquant au moderne, aurait composé mille tragédies, mais on ne connaît que de nom son *Absalon* et sa comédie intitulée *Locusta*. Nous

(1) *Ejemplar poético*, *Parnaso Español*, t. VII, année 1774, p. 60.

sommes aussi ignorants de « tant d'autres » qui, selon les paroles de Cueva, « ont suivi le sentier étroit du classicisme ». Vers la fin du XVIe siècle (1577) parurent les tragédies de Gerónimo Bermúdez (Antonio de Silva) : *Nise lastimosa* et *Nise laureada ;* le modèle de la première est dû au Portugais Ferreira. Dans ces deux œuvres, l'auteur semble avoir imité les modèles antiques, mais elles ne furent pas jouées.

Le comte de Schack pense que les traductions dont nous parlons ont servi à développer la forme et à ennoblir le goût en général ; cela peut être vrai. Mais à notre avis il se trompe lorsque parlant des tragédies de Bermúdez, des traductions de Térence et d'autres classiques par Pedro Simon de Abril, de celles de l'*Art poétique* d'Horace par Luis Zapata et de la *Poétique* d'Aristote par Juan Perez de Castro, il conclut à l'existence, pendant tout le XVIe siècle, d'un courant savant dont le but était d'introduire le style antique dans le drame (1). Il fait encore remarquer que le triomphe dépendait de l'attitude que garderait le dramaturge futur vis-à-vis

(1) *Geschichte*, etc., t. I, p. 276.

de l'un ou l'autre de ces courants. Nous verrons plus tard que lors de l'entrée en scène de Lope, le théâtre classique, avait, comme en France, ses théoriciens ; mais les humanistes castillans, en traduisant ou en adaptant des pièces grecques ou latines, n'avaient pas l'intention de fonder un théâtre classique ; ils n'essayaient même pas de les faire représenter. De plus, les commentateurs espagnols d'Aristote, du XVIe siècle, comme Alonzo López Pinciano, Francisco de Cascales, González de Salas, pour ne mentionner que les plus remarquables, avaient déjà fait preuve de liberté d'esprit en expliquant la poétique des anciens. Ni eux, ni ceux qui les suivirent au XVIIe siècle n'avaient eu l'esprit assez étroit pour exclure entièrement les principes qui se firent jour dans le théâtre de Lope de Vega.

En France, les champions de la Renaissance, les critiques comme les écrivains — les deux marchaient généralement ensemble — voulaient rompre nettement et complètement avec les traditions du théâtre du Moyen Age ; et si leur tentative ne réussit pas entièrement, on peut soutenir que le combat qui s'est livré entre les partisans, peu nombreux, d'un théâtre original

et national, et la foule des classiques, finit par le triomphe des derniers.

En France, les humanistes, par leurs traductions de pièces grecques et latines, frayèrent la voie au théâtre classique : les tragédies de Barthélemy, Buchanan, Muret étaient jouées dans les écoles (on sait que les traductions des humanistes espagnols ne furent jamais représentées). Ronsard y fit jouer sa traduction de *Plutus*. C'est lui qui fut l'instigateur du mouvement qui dirigea le théâtre français vers le classicisme. C'est lui qui inspira à du Bellay sa fameuse *Défense et Illustration de la langue française* (1549), où celui-ci entra dans la bataille pour défendre le drame classique et accabla d'un mépris profond le répertoire du théâtre du Moyen Age. On sait que Jodelle répondant à cet appel fit représenter en 1552 une comédie, *Eugène*, et la première tragédie régulière française, *Cléopâtre*. C'est à cette époque que les noms de tragédie et comédie sont mis à la mode, et que les deux genres commencent à se développer séparément. Les tentatives de Théodore de Bèze, de Loys des Mazures, qui voulaient introduire l'esprit des mystères dans les formes de la tragédie, sont intéres-

santes, comme le montrent *Le sacrifice d'Abraham* (1551), du premier, et la trilogie de *David combattant*, *David triomphant*, *David fugitif* (1556), du second. La même tendance se fait encore sentir chez Jean de la Taille, dont le *Saul le furieux* est une « tragédie prise de la Bible, faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs tragiques ». Son autre tragédie, *La Famine*, qui est la suite de la première, montre l'influence de Sénèque : elle est remarquable, mais elle doit le céder à la première pour la composition, la force des caractères, la grandeur de l'idée fondamentale. Jean de la Taille crée la tragédie française et lui donne ses traits les plus caractéristiques ; Robert Garnier, l'auteur de sept tragédies, est son représentant le plus remarquable à l'époque de la Renaissance ; ce disciple de Sénèque est — selon M. Faguet — « le moins indigne des prédécesseurs de Corneille au XVIe siècle ; il est un chaînon, assez solide et assez brillant, de la chaîne qui relie l'antiquité à notre grand siècle classique (1) ». On ne peut pas certes lui refuser le talent poétique ; il a de

(1) *La tragédie française au XVIe siècle*, Paris, 1883, p. 300.

belles parties lyriques, ses sentences sont éloquentes ; mais l'essentiel, c'est-à-dire l'action dramatique, fait presque totalement défaut dans ses ouvrages : défaut qui caractérisera en général les produits du classicisme français. Garnier eut de nombreux successeurs, parmi lesquels, seul, Antoine de Montchrétien mérite quelque attention, bien qu'il soit difficile de découvrir chez lui une véritable vocation d'auteur dramatique.

Il est admis que les dramaturges et les critiques de la Renaissance ont, presque tous, témoigné un vif mépris pour la littérature des mystères et des moralités, c'est-à-dire pour le théâtre ancien. Rompant avec la tradition nationale, ils ne voulaient admettre que les seuls principes d'art des anciens. Ils s'appuyaient surtout sur Aristote, non sur le texte original de sa *Poétique*, mais sur les traductions et commentaires des humanistes italiens. Scaliger commenta et propagea ces théories pseudo-aristotéliciennes ; il ne fit qu'indiquer la règle fameuse des unités que Jean de la Taille observait déjà. Ces unités, qui devinrent si tyranniques, marquaient alors une réaction du théâtre classique contre la liberté trop grande des mystères et des moralités ; le

théâtre classique voulait avoir ses caractères propres, il n'y réussit pas complètement. Même si nous ne connaissions pas le *Caïn* de Thomas de Lecoq, mystère du XVIe siècle (1), découvert par Sepet, nous pourrions soutenir que l'esprit des mystères a survécu en partie dans la tragédie classique. Et le drame classique chrétien exista encore, non seulement pendant la Renaissance, comme l'attestent les tentatives de Théodore de Bèze, de Loys des Mazures, voire même de Jean de la Taille, mais aussi au XVIIe siècle. On pourrait dire qu'il n'y a qu'un rapport lointain entre ce drame chrétien et les mystères ; toujours est-il que l'élément religieux du théâtre français du Moyen Age semble subsister dans certaines pièces classiques de la Renaissance et même postérieures à elle.

Quant à la comédie, son développement naturel a été à peine interrompu par la Renaissance. « L'histoire de la comédie, quoiqu'on y puisse distinguer des périodes et des tendances

(1) *L'ordonné meurtre commis par le maudit Caïn à l'encontre de son frère Abel... tragédie morale*, Paris, 1580. Il est intéressant de noter que les Espagnols ont, dans la seconde moitié du XVIe siècle, un *auto* sur le même sujet, l'*Auto de Caïn y Abel*, par Ferrez.

successives, ne présente pas une seule interruption bien tranchée de la tradition originale. Depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, on peut suivre, dans cette histoire, l'éclosion, puis le développement et les modifications nombreuses, mais lentement ménagées, d'un même genre littéraire toujours identique à lui-même, sous des formes diverses pendant six cents ans (1). » Malgré les efforts des champions de la Renaissance, la comédie nouvelle retint beaucoup d'éléments des moralités joyeuses, des farces, des soties, et elle peut être considérée comme leur prolongement. Si l'influence de Térence et de Plaute n'eut sur elle qu'une très minime influence, il n'en fut pas de même de la comédie italienne qui, tout au contraire, en eut beaucoup. Si donc les *Corrivaux* de Jean de la Taille, l'*Eugène* de Jodelle, les *Ébahis* de Grévin, ne sont que des comédies écrites dans l'esprit des anciennes farces, on peut, d'autre part, apercevoir en elles des traits caractéristiques de la comédie italienne. Cela est visible surtout chez Pierre Larivey qui introduisit, dans ses comédies

(1) P. de Julleville, *La comédie et les mœurs en France*, Introduction, p. 2.

en prose, les imbroglios du théâtre italien. Odet de Turnèbe s'inspire en outre de la *Celestina* espagnole, dont on trouve déjà quelques traces dans les ouvrages de Larivey et de Jean de la Taille.

En dehors des tragédies et des comédies, le théâtre de la Renaissance nous fournit des tragi-comédies. Cette appellation se rencontre déjà en 1544 chez Henri de Barran ; en 1561, Antoine de La Croix appelle une de ses pièces : *tragi-comédie des trois enfants de la fournaise* : en réalité, ce n'est qu'un mystère. La tragi-comédie la plus remarquable de l'époque de la Renaissance est l'œuvre de Garnier, *Bradamante* (1580), tirée de l'Arioste ; l'action, contrairement à ce qui a lieu dans les tragédies de cet auteur, y est assez bien conduite. Il essaie d'y mêler le comique au tragique, et devient ainsi un des précurseurs du drame proprement dit dans la littérature française. On comprend que le bon abbé d'Aubignac ait eu peu de sympathie pour ce genre (1) qui a ouvert, en quelque sorte, la première brèche dans la poétique classique. Cette brèche alla s'élargissant, et la tragi-comédie fut un cadre prêt à recevoir ce qui

(1) *La Pratique du théâtre*, Paris, 1657, p. 182.

n'était ni strictement tragique, ni strictement comique. Elle fut, pour ainsi dire, un compromis entre le théâtre du Moyen Age et celui des classiques ; les partisans de la tradition, qui voulaient en même temps obéir aux principes d'art de la nouvelle école, considéraient ce genre comme une sorte de champ neutre où la rigueur des doctrines classiques devait être adoucie par quelques libertés. C'est à ce genre qu'est due l'anarchie qui frappa la scène française à la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe. Il comprenait des drames et des comédies historiques, des pièces imitées du théâtre espagnol, en un mot, tous les types plus ou moins nettement ébauchés du drame romantique moderne. La pastorale, importée d'Italie et d'Espagne et qui fleurit pendant les trente premières années du XVIIe siècle, se confondit bientôt aussi avec la tragi-comédie.

L'histoire de la tragi-comédie nous présente d'autant plus d'intérêt qu'elle nous conduit au drame dit irrégulier (1) ou romantique. C'est à

(1) Victor Fournel, *La littérature indépendante*, Paris, 1862.

propos de ce drame que la tradition nationale a livré une bataille décisive contre l'esprit classique qui finit par l'emporter sur ses adversaires. Le théâtre libre, national, qui bravait l'Antiquité, avait des partisans, lesquels, consciemment ou inconsciemment, plaidaient sa cause, et ses racines étaient plus profondes qu'il ne le semblerait à une analyse superficielle. Ces petits drames bourgeois, ces petites tragédies bourgeoises, qui semblent continuer les anciennes moralités, peuvent être considérés comme des essais d'un théâtre irrégulier. Telle est, par exemple, cette moralité de 1536 « d'une villageoise qui aima mieux avoir le col coupé qu'être violée par son seigneur (1) » ; telle la *tragedie françoise* (1551) de Jean Bretog, « traitant de l'amour d'un serviteur pour sa maîtresse » ; telle la *Philanire, femme d'Hippolyte*, de Claude Rouillet représentée en 1560, où des scènes pathétiques se mêlent à des parties d'un réalisme outré. Ces tentatives timides, qui ne respectent point les préceptes classiques, se rapprochent, en un certain sens, du drame moderne et deviennent de plus en plus fréquentes vers la fin du XVIe siècle. *La*

(1) Par Simon Calvarin, sans date.

Lucelle de Louis le Jars (1576) est très intéressante ; l'auteur l'intitule « tragi-comédie en prose françoise », mais c'est une tragédie bourgeoise ; le dénouement de l'intrigue qui semble devoir être funeste est heureux ; le pathétique se mêle au comique et même au bouffon. L'*Akoubar* ou *La loyauté trahie* (1586), de Jacques du Hamel, rappelle le genre novellesque de la comedia, quoique l'auteur la nomme tragédie ; elle est en cinq actes, en vers, avec chœurs et très compliquée.

Au commencement du XVIIe siècle, les tentatives de drame indépendant ou irrégulier se multiplient. Dans le chaos du théâtre français de 1600 à 1620, apparaissent déjà les premiers et faibles rayons du romantisme, qui ne deviendront puissants que bien tard, au commencement du XIXe siècle. Ainsi on retrouve chez Claude Billard, seigneur de Courgenay, « la tragédie nationale » que Voltaire a cru inventer. Cet auteur, dont les ouvrages parurent entre 1600 et 1611, prend ses sujets, dans son *Gaston de Foix*, de l'histoire moderne, dans son *Mérovée*, de l'histoire du Moyen Age ; sa *Mort d'Henri IV* s'inspire d'un événement contemporain. D'autres poètes encore tiraient leurs sujets

de l'histoire contemporaine, et faisaient même paraître sur la scène des personnages vivants.

Le théâtre irrégulier avait aussi ses théoriciens ; ils protestaient contre l'autorité d'Aristote et s'attaquaient surtout à la règle des trois unités. Deux partis se formèrent : celui des irréguliers et celui des réguliers ; la lutte devint plus vive à l'époque où la comédie et la tragédie de la Renaissance étaient en décadence et, à un moment, on put se demander si le pédantisme des classiques l'emporterait réellement sur la liberté dramatique. Le début des attaques contre les unités date de la fin du XVIe siècle ; vers le commencement du XVIIe, alors qu'on représentait sur la scène les pièces les plus variées et les plus irrégulières, elles devinrent plus âpres et les livres qui réclamaient l'indépendance du théâtre, plus nombreux, ce qui est dû à l'influence du drame castillan. Les théoriciens du théâtre indépendant étaient guidés par les Espagnols, comme les auteurs dramatiques qui trouvaient, dans le riche répertoire de la comedia, des conceptions audacieuses, des sujets variés, en un mot, l'esprit romanesque.

Mais, nous venons de le dire, quelques voix s'étaient déjà élevées, vers la fin du XVIe siècle,

contre les trois unités. Ainsi Jean de Baubreuil déclare en 1582, dans la préface de son *Régulus*, tragédie d'ailleurs très imparfaite, qu'il a dû « s'affranchir de la règle superstitieuse des unités ». Laudun d'Aigaliers, dans son faible *Art poétique* de 1597, proteste contre la règle des vingt-quatre heures. De pareilles opinions se rencontrent souvent au commencement du XVIIe siècle ; et l'on ne se contentera pas d'attaquer les unités, on s'insurgera contre la tyrannie de bien d'autres règles de la prétendue poétique d'Aristote. Honoré d'Urfé a beau affirmer, dans la préface de sa *Sylvanire*, qu'il accepte les unités ; en réalité ce sont les principes du théâtre indépendant qu'il défend lorsqu'il proclame la tragédie en prose plus conforme à la vérité, quand il condamne l'emploi des sentences qui pouvaient convenir aux hommes d'autrefois, mais qui ne correspondent pas aux mœurs modernes, ou bien quand il déclare, contre les tragiques du XVIe siècle, que le but principal de la tragédie est de plaire et non d'instruire. Mais, en 1611, dans le prologue de sa *Constance*, Larivey avait déjà formulé quelques principes de l'art dramatique dans un sens romantique, comme on en trouvera beau-

coup chez les Espagnols. Il sait que certains n'aiment que les anciens, mais « d'autres veulent que, comme les âges sont variables et différents l'un de l'autre, et d'autant qu'aujourd'hui l'on n'use des mêmes choses dont il y a vingt ans, qu'ainsi les modernes comédies ne doivent être pareilles à celles qui étaient il y a mil six cents ans passés et plus, notre vivre n'étant pareil au leur... etc. (1) ». Scudéry, dans son « A qui lit » de *Ligdamon et Lidias* (1631), déclare, en réponse aux pédants, qu'il ne laisse pas de connaître les règles des trois unités, mais, dit-il, « j'ai voulu me dispenser de ces bornes trop étroites, faisant changer aussi souvent de face à mon théâtre que les auteurs changent de lieux ; chose qui, selon mon sentiment, a plus d'éclat que la vieille comédie ». Dans la préface de son *Andromire*, tout en chantant les louanges de la tragi-comédie, il défend la théorie du drame romantique, quand il déclare que les anciens n'ont pas connu de pièce semblable à la sienne, car n'étant ni tragédie, ni comédie, mais unissant les beautés de toutes les deux, « on

(1) Viollet-le-Duc, *Ancien Théâtre français*, Paris, 1854, t. VI, p. 193.

peut dire qu'elle est toutes les deux ensemble, et même quelque chose de plus (1) ». Rayssiguier, dans l'avis « Au lecteur » de son *Aminte du Tasse* de 1632, énonce des vues très libérales et déclare que la manière nouvelle des pièces est aussi justifiée que l'ancienne. Toute sa préface semble être animée par le souffle des romantiques espagnols ; peut-être leur a-t-il emprunté des arguments dans le genre de celui-ci contre les trois unités : « la plus grande partie de ceux qui portent le teston à l'Hôtel de Bourgogne veulent que l'on contente leurs yeux par la diversité et changement de la face du théâtre, et que le grand nombre des accidents et aventures extraordinaires leur ôtent la connaissance du sujet... » ; il proclame par là la légitimité de goût du peuple, souvent affirmée à cette époque, mais jamais respectée par les classiques.

Le manifeste le plus intéressant et en même temps le plus caractéristique de ce mouvement qui tendait à libérer le théâtre de toute entrave, est la préface que François Ogier écrivit pour le *Tyr et Sidon* (1628) de son ami Jean de Schelandre. La pièce ressemble à un drame

(1) *Andromire*, Paris, 1641.

romantique primitif, à l'espagnole. L'emploi des éléments héroïque et comique, la variété du style lui donnent cette apparence. La préface où Ogier s'en rapporte aux Espagnols qui « se figurent et se plaisent à une espèce de beauté toute différente de celle que nous estimons en France », contient des principes d'art qu'ont propagés les défenseurs castillans du drame de Lope de Vega, et qu'on retrouvera plus tard chez les romantiques français. Presque tous les arguments que Victor Hugo et son école opposeront aux classiques pour justifier la poésie romantique, se trouvent en germe dans cet essai d'Ogier. Ce dernier proclame hautement la liberté, l'indépendance du poète, et justifie par la considération de la réalité, où la joie et la tristesse ne vont jamais l'une sans l'autre, le mélange des genres. A ceux qui seraient tentés de protester, il déclare que : « c'est ignorer la condition de la vie des hommes, de qui les jours et les heures sont bien souvent entrecoupés de ris et de larmes, de contentement et d'affliction, selon qu'ils sont agités de la bonne ou de la mauvaise fortune. » Il ne faut pas imiter servilement les anciens ; la raison de l'infériorité du théâtre des Latins tient à ce qu'ils

ont imité les Grecs ; car les règles de l'art théâtral doivent changer selon les temps et les peuples. « Il ne faut pas tellement s'attacher aux méthodes que les anciens ont tenues ou à l'art qu'ils ont dressé, nous laissant mener comme des aveugles ; mais il faut examiner et considérer les méthodes mêmes par les circonstances du temps, du lieu et des personnes pour qui elles ont été composées, y ajoutant ou diminuant, pour les accommoder à notre usage, ce qu'Aristote eût avoué (1). » On trouve encore beaucoup d'idées sensées dans le remarquable petit ouvrage de Schelandre qui eut quelque retentissement.

En 1631 ou 1632, un auteur anonyme écrit un *Traité de la disposition du poème dramatique*, où l'on trouve une apologie raisonnée de la liberté dramatique ; mais son livre ne parut qu'en 1637, alors que la lutte entre réguliers et irréguliers était déjà terminée. Cependant, même alors que le *Cid* de Corneille eut assuré le règne du classicisme, les protestations contre les entraves imposées à l'art au nom des Anciens continuèrent ; on demandait une poésie

(1) Préface au lecteur, p. 23, non paginé.

dramatique plus libre. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, Scarron, qui, sous l'influence du théâtre espagnol, mêlait témérairement l'élément héroïque au comique et prédisait, dans ses écrits traitant du théâtre, le succès aux pièces qui uniraient l'intérêt du récit à la vivacité de l'action sans « tomber dans les extravagances des Espagnols et sans se gêner des règles d'Aristote(1) ». Mais tout cela ne servit à rien ; l'autorité des règles de la poésie dramatique était assurée en France pour de longues années.

Tandis qu'en France la guerre entre les « classiques et les modernes » se continuait, la littérature dramatique espagnole évoluait non sans lutte. Au nom des Anciens, au nom d'Aristote, des écrivains attaquaient la comedia de Lope de Vega. Celui-ci n'en poursuivait pas moins sa glorieuse carrière. A ses débuts, les adversaires, c'est-à-dire les partisans de la doctrine classique, dont auparavant on ignorait à peu près l'existence, furent nombreux, et l'on s'étonne

(1) *Roman comique*, 1649-1657, 1re partie, chapitre XXI.

de trouver parmi eux l'un des plus grands noms de l'Espagne, Cervantes. A l'ombre de cette grande figure, bien des petits esprits s'enhardirent à lancer contre « le phénix des génies » leurs flèches empoisonnées, et c'est à l'auteur de l'immortel Don Quichotte que l'on fait appel lorsque l'on veut protester contre l'extrême liberté du drame de Lope de Vega. C'est un tort, car Cervantes n'a jamais exigé que le drame espagnol se modelât sur le drame antique. Ses propres pièces, romantiques et irrégulières, suffisent à le prouver (1) ; de plus, Cervantes, à la fin de sa vie, appartenait au groupe d'écrivains qui admettaient le drame de Lope ; cela ressort du dialogue de la « Curiosité » et de la « Comédie », au commencement du second acte de son *Rufián Dichoso*. C'est une véritable palinodie des attaques qu'avait dirigées le chanoine de don Quichotte contre les libertés excessives du théâtre,

(1) Il n'y a que Schäffer qui ait pris au sérieux cette assertion de Blas Nasarre qu'avec ses pièces Cervantes avait la même intention à l'égard du théâtre qu'avec son *Don Quichotte* à l'égard des romans chevaleresques — c'est-à-dire qu'il voulait parodier la comedia de Lope et de ses successeurs. *Geschichte des spanischen national Dramas*, Leipzig, 1890, t. I, p. 324-325.

surtout à propos des unités de lieu et de temps (1).

C'est au nom des préceptes des anciens que Micer Andrés Rey de Artieda méprisait (2) les auteurs de comedias populaires, tels que Lope de Vega, Tarrega, Aguilar, se vengeant ainsi de l'insuccès de ses propres ouvrages dramatiques. Esteban Manuel de Villegas, qui s'imaginait représenter le goût antique, en voulait principalement à Lope de Vega, tandis que le traducteur de Virgile, Cristóbal de Mesa, blâmait tous les auteurs qui introduisaient des rois dans « la comédie » et des personnages vul-

(1) Voici ce qu'on peut lire, entre autres, dans la pièce citée (*Obras completas de Cervantes*, Madrid, 1863, t. XI, p. 44) :

Muy poco importa al oyente
Que yo en un punto me pase
Desde Alemania á Guinea,
Sin del teatro mudarme.
El pensamiento es ligero ;
Bien pueden acompañarme
Con él, doquiera que fuere,
Sin perderme ni cansarse.

(2) Carta al ill. Marqués de Cuellar sobre la comedia. *Discursos*, Zaragoza, 1605, p. 87.

gaires dans la « tragédie ». Cristóbal Suárez de Figueroa s'attaque également à ces auteurs, indignes de Plaute et de Térence, qui mélangent tout et ne respectent ni l'honnêteté ni les bonnes mœurs ; il déclare ensuite que la plupart des comedias représentées « témoignent d'un manque de bon sens et ont été écrites avec le mépris de l'art et de la nature (1) ». Le Portugais Antonio Lopez de Vega condamne aussi le mélange du tragique et du comique, mais il se montre moins sévère pour les fautes contre les unités.

Que signifiaient donc les protestations et les indignations de ces quelques pédants au nom du classicisme sacré ? Leurs attaques se perdirent dans le tumulte des applaudissements provoqués par la comedia de Lope de Vega. Les essais timides d'imitation de la tragédie antique furent accueillis sans le moindre enthousiasme par le peuple. Prêtait-on quelque attention à l'*Elisa Dido* du capitaine Virués, qui, bien que « conforme à l'art antique », était divisée en cinq actes et pourvue de chœurs ? Applaudissait-on les pièces de Lobo Laso de La Vega, de Lupercio Leonardo de Argensola, et les « tragé-

(1) *El Passagero*, Barcelona, 1618, pp. 74, 78.

dies » de Cueva, qui, malgré les concessions faites à la poétique des anciens, n'étaient que des comedias moins réussies ? De tels essais ne pouvaient soutenir les critiques qui, par opposition au drame de Lope, défendaient les doctrines classiques.

Par contre, quelle force les adversaires des classicistes rigides ne puisaient-ils pas dans la comedia du « phénix des génies », dont le succès et la popularité étaient immenses ? D'ailleurs, — nous l'avons déjà fait remarquer — beaucoup de critiques de l'époque de Lope commentaient avec une telle liberté d'esprit la poétique d'Aristote et celle d'Horace, qu'ils croyaient pouvoir justifier la comedia par les doctrines mêmes de ces auteurs. Ceux-là mêmes qui se déclaraient partisans d'Aristote, le suivaient moins servilement que la plupart de ses commentateurs français. Les humanistes espagnols l'interprétaient avec plus de largeur ; acceptant ses vues, ils les appliquaient aux conditions de leur pays, à l'esprit de leur époque. Ainsi, expliquant le sens du principe de l'imitation chez Aristote, ils étaient d'avis qu'il n'avait pas voulu astreindre les poètes à l'imitation de modèles antiques, mais qu'il leur recommandait

d'imiter la vie ; de la sorte, ils justifiaient les dramaturges qui essayaient de peindre la vie de leur époque. Déjà Juan de la Cueva avait écrit dans l'*Epistola dedicatoria,* que « la comedia est l'imitation de la vie humaine, un miroir des mœurs, un portrait de la vérité où l'on nous représente les choses que nous devons fuir ou qu'il nous convient de choisir (1) », ce qui est la justification de la comedia ; et dans son *Ejemplar poético* il déclare que des temps et des goûts différents requièrent une autre poésie que celle qui convenait aux contemporains d'Aristote.

La défense et la justification de la comedia au point de vue même de la poétique d'Aristote, est due à Alfonso Sánchez, professeur d'hébreu à l'Université d'Alcalá, qui résuma ses opinions dans un petit ouvrage en latin, joint à un livre intitulé *Expostulatio Spongiæ.* On sait que cet opuscule avait été rédigé par plusieurs personnes, en réponse au pamphlet dans lequel Pedro de Torres Rámila attaquait Lope et son théâtre d'une façon très violente (2). La réponse ne

(1) *Primera parte de las comedias y tragedias,* Sevilla, 1588, p. 4.

(2) Ménendez y Pelayo fait remarquer, à propos de l'*Expostulatio Spongiae,* (*Historia de las ideas estéticas*

le cède en rien à l'attaque quant à la grossièreté ; mais, dans son essai, Sánchez, malgré son ton de panégyriste, s'efforce de justifier scientifiquement le système dramatique de Lope. Il y exprime des opinions dont le libéralisme frappe. « Puisque l'art doit imiter la nature, comme l'avait écrit Aristote, celui-là sera le meilleur artiste qui s'approchera le plus de la nature... Il y a un art, il y a des préceptes qui nous enseignent la manière d'imiter la nature : ainsi les œuvres des poètes expriment la nature, les mœurs et le génie du siècle où elles ont été écrites. » Sánchez semble engager le drapeau du romantisme, voire même du réalisme, en justifiant Lope de Vega d'avoir imité la nature, d'avoir écrit dans l'esprit de son époque et de son peuple ; s'il avait observé rigoureusement les règles des anciens, il aurait vraiment manqué aux lois essentielles de la nature et de la poésie... Le point de vue de Ricardo del Turia est intéressant aussi ; dans l'*Apologético de las comedias*

t. II, 2, p. 458-459), « que c'est un livre rare que très peu de personnes ont vu... dont un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid. » Ce livre se trouve aussi au British Museum ; c'est de cet exemplaire que nous nous sommes servi.

españolas (1), il cherche à justifier certaines particularités de la comedia, par exemple le mélange du tragique avec le comique, de grands héros avec des personnages vulgaires, en s'autorisant des Grecs, de Sophocle, d'Aristophane et aussi de Plaute et de Térence. Dans *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (2) on lira une justification plus intéressante encore du vieux théâtre castillan. L'auteur, parlant de la différence qu'il y a entre l'art et la nature, soutient que, bien que les produits de la nature soient essentiellement les mêmes, le sol, le ciel, le climat leur impriment certaines différences ; de même, le théâtre peut modifier les anciennes règles sans qu'elles perdent pour cela leur caractère essentiel. Tirso de Molina fait preuve de plus de hauteur d'esprit encore quand il explique que le temps et le lieu, au théâtre, ne revêtent une forme concrète que grâce à l'imagination de l'auditeur. Tels sont les arguments dont il se sert pour démontrer que la comedia espagnole — étant plus conforme à la réalité — a mieux rempli

(1) Dans le 43e t. de la coll. de Rivadeneyra, *Dramáticos contemporáneos á Lope de Vega*, p. 24 et suiv.

(2) *Cigarral primero*, lib. I, p. 183 et suiv., Barcelona, 1624.

sa tâche que ne l'aurait fait le théâtre imité des anciens.

Tous les arguments fournis par Tirso de Molina, par Ricardo de la Turia, par Alfonso Sánchez, se trouvent systématiquement réunis et fortement éclairés dans un ouvrage de Francisco de la Barreda (1), avec un essai intitulé : *Invectiva á la comedias que prohibió Trajano, y Apología por las nuestras*. D'après Menéndez y Pelayo, c'est le meilleur art poétique du XVIIe siècle ; l'auteur soutient qu'Aristote ne pouvait qu'écrire un Art poétique pour son époque, et que l'esprit des temps modernes en exige un autre. Barreda défend aussi, avec vigueur et témérité, parfois avec une sagacité surprenante, la comedia qui ne respecte ni la division des genres,

(1) *Panegírico de Plinio á Trajano*. Nous en avons connaissance par Menéndez y Pelayo, (*Historia de las ideas estéticas*, t. II, 2, p. 477) ne pouvant nous procurer l'ouvrage de la Barreda. Mais nous avons trouvé, au British Museum, l'*Epitome de los hechos y dichos de l'Emperador Trajano* de Luis de Morales (Valladolid, 1634), que Menéndez y Pelayo ne semble pas avoir lu et à propos duquel il prétend (*l. cit.*) que son auteur a emprunté sa défense de la comedia à l'ouvrage de la Barreda. A notre avis, Morales Polo reste inférieur à de la Barreda quand il répond à « ceux qui « pour avoir manqué à l'art, condamnent les comedias castillanes », p. 54.

ni les unités de lieu et de temps, et il conclut que le drame de Lope de Vega, expression fidèle de son temps et de son pays, avait parfaitement accompli sa tâche.

Quelle fut l'attitude de Lope de Vega lui-même? Il créa, pour ainsi dire, le théâtre national. Les éléments épars dans tous les genres littéraires : poésie populaire et savante, romans de chevalerie, poésie religieuse, se fondirent dans son œuvre immense—que ses successeurs se bornèrent à continuer. Il exposa aussi ses idées théoriques sur le drame, notamment dans son *Arte nuevo*, dans lequel on a cru parfois voir une contradiction entre sa poésie et sa poétique. Nous ne sommes pas de cet avis. Il déclare connaître les doctrines des anciens, et ne se croit pas tenu de s'y conformer. Lorsqu'il exprime ses regrets d'avoir violé les préceptes antiques dans quatre cent quatre-vingt-trois pièces, il se moque certainement ; et même encore — du pédantisme des critiques classiques — lorsqu'il déclare que les théoriciens sont plus à leur aise, pour parler de l'Art poétique des anciens, que lui qui a écrit tant de pièces, et que souvent ce qui est fait selon les règles ne plaît pas au public. On ne peut pas soutenir que Lope ne respectait pas

la comedia, qui contredisait les règles classiques (1), ou qu'il « s'est accusé » de n'avoir pas suivi la voie du classicisme. Tirso de Molina faisait déjà remarquer (2) que Lope ne s'en rapporte au goût du peuple que par modestie, quand il veut justifier la comedia; et aucun de ses disciples n'a pris au sérieux les passages de l'*Arte nuevo* qui avaient trait à cette question. D'ailleurs Lope lui-même rend toute autre interprétation impossible. Qu'on lise les nombreuses préfaces de ses comedias, qu'on lise son *Egloga à Claudio*, écrite dans sa vieillesse et où il jette comme un regard rétrospectif sur son œuvre (3). On le verra satisfait

(1) Ainsi Gottfried Baist (*Grundriss der romanischen Philologie*, *Spanische Literatur*, p. 465), pense que Lope n'estimait pas la comedia, et parle à ce propos « d'un mépris relatif qui devait forcément exister à l'égard d'un genre qui contredisait trop tous les préceptes des anciens. » Morel-Fatio (*La comedia espagnole du XVIIe siècle*, p. 14) n'approuve pas non plus l'opinion de ceux qui prétendent que Lope s'est moqué dans son *Arte nuevo*. Bien que nous ne partagions pas l'avis du célèbre savant, nous ne croyons pas non plus cependant qu'il soit précisément une apologie ironique de la comedia.

(2) *Cigarrales de Toledo*, p. 187.

(3) *Obras no dramáticas de Lope de Vega*, Rivadeneyra, t. XXXVIII, p. 434.

du labeur accompli, c'est-à-dire fier d'avoir créé la comedia nouvelle.

En Espagne donc, grâce à Lope de Vega, le triomphe du théâtre national était assuré ; en France, Hardy luttait presque à la même époque pour la même cause, mais ses tentatives restèrent sans succès. La réaction contre le théâtre irrégulier mit à peu près à néant toutes les réformes qu'il y avait introduites et restitua ses vieux droits à la tragédie classique qui, depuis plus de vingt ans, avait disparu de la scène. Jean de Mairet eut « la gloire », comme dit Voltaire, selon nous un peu douteuse, de ressusciter la tragédie classique française. Sa *Sophonisbe* est, comme chacun sait, un vrai modèle de tragédie classique ; toutes les règles que les commentateurs italiens d'Aristote indiquaient y sont respectées. Les tentatives de Hardy et de ses adeptes allèrent se perdre dans le courant de plus en plus croissant du classicisme.

L'œuvre de Hardy mérite qu'on s'y arrête ; elle constitue le dernier effort tenté pour créer un théâtre national et indépendant, romantique, si on le préfère. Contrairement à l'usage presque général du XVIe siècle, ses pièces furent repré-

sentées et s'adressaient à tout le monde. Il ne se contentait donc pas de les faire imprimer pour les faire lire à ses amis ; cela le rapproche de Lope de Vega, comme son mépris des principes classiques. Car Hardy, en dehors de l'unité d'action, se souciait fort peu des unités ; il mêlait dans le plus grand désordre les éléments tragiques, comiques, héroïques, vulgaires, pathétiques. Il prenait ses sujets partout, s'essayait dans tous les genres, écrivant tragédies, tragi-comédies, pastorales, pièces mythologiques, etc. ; c'est un type d'anarchiste dramatique. Le courant du classicisme ne l'atteignit pas ; le bruit de ses succès, les exigences du peuple avide de drame, ne lui laissaient pas le loisir de prêter l'oreille aux critiques pédantesques ; il lui fallait travailler à la hâte et, si l'inspiration l'abandonnait assez souvent, on ne peut nier que, dans plus d'une de ses pièces, il ait fait preuve d'un sens de la scène tout à fait remarquable, qualité qui manquera aux dramaturges classiques, amis de l'ordre.

La poétique audacieuse de Hardy, rappelant celle des Espagnols, son désordre, sa variété, sa fécondité, sa connaissance des effets scéniques, ont suggéré à quelques critiques français

cette idée qu'il aurait pu jouer, dans la littérature dramatique française, un rôle analogue à celui de Lope de Vega, voire même de Shakespeare, et fonder, à leur exemple, un théâtre libre, national, romantique, en France. Ce n'est que faute de génie — une bagatelle ! — qu'il n'a pu remplir cette mission. Le savant historien de la vie et de l'œuvre de Hardy, M. Rigal, prétend que des circonstances défavorables contribuèrent à son insuccès. « Le théâtre populaire, dit-il, à demi ruiné et ne réussissant plus à retenir les spectateurs, le théâtre savant, littérairement fort compromis et pratiquement réduit à l'état de spectacle dans un fauteuil, telle est la situation dans laquelle Hardy avait trouvé notre art dramatique ; Lope et Shakespeare, auxquels on l'a comparé sans cesse, n'avaient pas trouvé — tant s'en faut — le théâtre espagnol ou le théâtre anglais dans un aussi piteux état (1). » Laissons de côté le théâtre anglais et Shakespeare ; mais, pour le théâtre espagnol, on peut faire remarquer que le génie de Lope de Vega sut donner une forme à la matière chaotique que lui offraient ses prédécesseurs. Hardy

(1) Rigal, *A. Hardy*, Paris, 1889, p. 676.

avait comme modèle, pour ne pas parler d'autre chose, le théâtre varié et original des miracles, des mystères, des moralités, toute la poésie précieuse du XVIe siècle ; en utilisant les influences étrangères, il aurait pu, à l'aide de tous ces éléments, créer le drame national, sans s'embarrasser des entraves de la poétique des Anciens. Mais, et il importe d'insister sur ce point, la force créatrice lui fit défaut, tout en convenant qu'il avait trouvé le théâtre dans un état pire que ne l'avaient trouvé Lope ou Shakespeare.

Mais pourquoi prétendre que le pauvre Hardy, qui, par ses côtés faibles, avait tant de ressemblance avec Lope, aurait pu créer le théâtre national libre, alors que l'on n'envisage jamais cette hypothèse pour Corneille ? On s'accorde à constater que Hardy manquait de génie. Soit. Mais Corneille ? Il est considéré comme supérieur à Lope de Vega et égal à Shakespeare. Nous sommes loin d'accepter cette opinion suggérée par l'amour-propre national ; pourtant on ne peut nier que Corneille est infiniment supérieur à Hardy. Pourquoi donc n'a-t-il pas secoué le joug du classicisme ? Pourquoi ne fut-il pas réellement le père du théâtre français, fondant le drame national ; in-

dépendant et — disons le mot — romantique, négligeant les unités, la division des genres, Aristote, etc. ? On ne pose pas la question ; mais on rencontre souvent, dans les histoires de la littérature française, des passages qui semblent y répondre. Ainsi l'on prétend qu'à l'époque des débuts de Corneille il était déjà trop tard pour créer un théâtre libéré de toute entrave, tandis qu'au commencement du XVIIe siècle un poète dramatique d'un génie hardi en aurait eu la possibilité (1). Nous ne saurions croire que les quelques années qui séparent Corneille de Pardy aient eu une telle influence. Jusqu'à Corneille, le théâtre n'offrait guère d'ouvrages dramatiques remarquables, la critique n'était pas assez forte pour arrêter l'initiative d'un grand poète ; l'exemple de Pardy, les matériaux qu'il avait réunis, avaient plutôt préparé le terrain pour un génie dramatique capable de fonder un théâtre libre. Mais il paraît que l'audace de Hardy

(1) « A aucune époque, dans notre histoire littéraire, la situation n'avait été plus favorable qu'au commencement du XVIIe siècle pour un poète dramatique qui aurait eu un génie hardi et novateur... En 1628, il était déjà trop tard pour fonder avec succès chez nous le théâtre libre. » P. DE JULLEVILLE. *Histoire de la littérature franç.*, p. 245 et 253.

manquait à Corneille ; il n'était pas de ces génies novateurs qui, bravant les savants et en appelant au peuple, auraient pu accomplir cette grande tâche. Mais alors l'opinion suivante n'est-elle pas contradictoire ? « S'il (Hardy) avait eu le génie d'un Shakespeare ou d'un Corneille, il est probable que le théâtre français aurait reçu de lui sa forme définitive (1). » Car si le génie d'un Shakespeare — ou, à son défaut, d'un Corneille — suffisait pour transformer le théâtre, pourquoi Corneille ne le transforma-t-il pas ?

Il n'était pas trop tard, mais Corneille était trop respectueux des règles, pour oser s'opposer au courant classique et créer le drame libre. Dans ses premières pièces, il ne respectait pas toutes ces règles qui devaient lui causer plus tard tant de soucis. Il se révolta surtout contre les unités : elles rendaient impossible le libre déploiement de l'imagination. La comedia espagnole agissait sur lui, de façon inconsciente très probablement ; le soin qu'il met à excuser la moindre liberté prise à l'égard des Anciens le laisse supposer ; jamais Cor-

(1) Art. Benoist, *Les théories drame avant les discours de Corneille*, Paris, 1891. (Dans les *Annales de la Faculté des lettres de Bordeaux*.)

neille ne songea à se faire sa poétique, comme Lope, contre Aristote.

Cependant, il avait une poétique ; on y a même découvert des principes semblables à ceux de certains auteurs espagnols : à des époques différentes conviennent des règles différentes, car les arts et les sciences sont en progrès. On peut trouver cette pensée exprimée dans les préfaces de *Clitandre*, du *Cid*, de *Nicomède*, d'*Agésilas*, pour ne citer que ces pièces (1). En outre, l'accueil que le public fait à une pièce est un critérium pour la juger ; il est légitime de tenir compte des goûts du peuple (2). Malgré ses velléités d'indépendance, Corneille est l'esclave des commentateurs d'Aristote : il faut plaire, « le but de notre art qui

(1) « Aristote en avait fait pour son siècle et pour des Grecs, et non pas pour le nôtre et pour des Français » (Avertissement, *Cid*). « Il est bon de hasarder un peu, et ne s'attacher pas toujours si servilement à ses préceptes... » (Au lecteur, *Nicomède*). « Leurs règles sont bonnes, mais leur méthode n'est pas de notre siècle, et qui s'attacherait à ne marcher que sur leurs pas, ferait sans doute peu de progrès, et divertirait mal son auditoire » (Au lecteur, *Agésilas*).

(2) Ainsi on peut lire dans l'Épître de la *Suivante* : « Notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple... Surtout gagnons la voix publique ; autre-

est de plaire », dit-il dans l'examen d'*Andromède* — et il ajoute sérieusement : « il est vrai qu'il faut plaire selon les règles ». Tout essai d'émancipation, en matière poétique, fut suivi d'un retour au « grand docteur », Aristote (1). Que Corneille ait jamais aspiré à un drame plus large, plus libre, cette question est insoutenable ; il semble plutôt avoir fait allusion à certaines libertés de la comedia pour les blâmer. Ainsi il dit quelque part : « quelle erreur c'est de dire qu'on peut faire parler sur le théâtre toutes sortes de gens, selon l'étendue de leurs caractères. » Dans le *Discours des trois unités* (1660), il expose cette opinion curieuse : « Beaucoup déclament contre cette règle, qu'ils nomment tyrannique, et auraient raison, si elle n'était fondée que sur l'autorité d'Aristote ; mais ce

ment, notre pièce aura beau être régulière, si elle est sifflée au théâtre, les savants n'oseront se déclarer en notre faveur, et aimeront mieux dire que nous aurons mal entendu les règles que de nous donner des louanges quand nous serons décriés par le consentement général de ceux qui ne voient la comédie que pour se divertir. » Dans l'*Epître* de *Médée* on lit aussi que « le but de la poésie dramatique est de plaire ».

(1) Sur la lutte presque puérile entre Corneille et Aristote, voir le spirituel travail de M. Jules Lemaître, *Corneille et la Poétique d'Aristote*, Paris, 1888.

qui la doit faire accepter, c'est la raison naturelle qui lui sert d'appui. » Et il constate, comme avec résignation, qu'il n'a réussi à observer strictement l'unité de lieu que dans *Horace*, *Polyeucte* et *Pompée*...

Ce ne sont donc pas les circonstances seules qui ont empêché Corneille de jouer, dans son pays, le rôle de Lope ou de Shakespeare. Pour Corneille, comme pour les hommes de la Renaissance — bien qu'il leur fût supérieur — l'œuvre poétique valait surtout par sa construction matérielle, par des qualités de forme contraires aux principes d'art d'un théâtre libre. N'est-ce pas à cette étroitesse de Corneille, plus exactement à son étroitesse d'esprit, qu'est dû l'échec du théâtre romantique à cette époque? Pourquoi donc reprocher au seul Hardy d'avoir manqué du génie nécessaire pour créer un théâtre indépendant? Dans un essai sur les théories dramatiques de Corneille, Lisle cite Villemain qui regrette que Corneille n'ait pas introduit en France, à la manière de Shakespeare, la tragédie épique; et il ajoute : « Qu'on suppose seulement Corneille libre de toute entrave, maître de dresser son théâtre, tantôt à Rome, tantôt en Gaule, en Grèce ou

en Égypte, ne voit-on pas quels hommes, quelles passions, quels combats il pouvait nous peindre (1) » ? Et ce sont toujours les mêmes arguments : si Corneille n'a pas secoué le joug de ses devanciers, c'est qu'il venait trop tard ; que cela eût été le devoir de ses prédécesseurs ; que Richelieu, aussi absolu en poésie qu'en politique, s'y opposait ; que Chapelain était trop puissant, etc. !

« Supposons un instant qu'au lieu de rompre avec la tradition nationale, pour se précipiter dans l'admiration aveugle et l'imitation servile de l'antiquité, les poètes de la fin du XVIe et du commencement du XVIIe siècle, les Jodelle, les Garnier, les Hardy, les Théophile, les Mairet eussent transmis ces ébauches, plus ou moins dégrossies, à Corneille et à Racine, que fût-il advenu ? Sans entraves dont leur essor fût gêné, libres de déployer leurs ailes, soumis aux règles de leur bon goût, qu'eussent produit ces deux grands écrivains ?... Nous aurions eu deux Shakespeare, plus grands de cent coudées que le Shakespeare anglais (2) ». Sous ce

(1) *Essai sur les théories dramatiques de Corneille*, Paris, 1863, p. 123.

(2) Marius Sepet, *Le drame chrétien au Moyen Age*, Paris, 1878, p. 54.

conditionnel se cache l'amour-propre qui se refuse à reconnaître que Corneille ne peut être comparé à Shakespeare, pour ce motif, entre autres, qu'il était incapable de rompre avec une tradition, pas encore très forte et qu'il contribuait à affermir. Si donc la mort du drame national libre a été un suicide — comme le dit l'auteur que nous venons de citer — la faute en retombe autant sur Corneille que sur les autres.

C'est une coïncidence singulière qu'une année après la mort de Lope de Vega, la « merveille du *Cid* » parut, assurant le triomphe du théâtre classique sur le drame indépendant. Le théâtre libre était mort en France, et il ne devait se réveiller que deux siècles plus tard, pour reprendre la voie qu'avait inaugurée la comedia espagnole et continuer cette tradition nationale que la Renaissance avait rompue.

Aux regrets exprimés par les écrivains français que Corneille n'ait pas surpassé Shakespeare dans le drame libre, il faut ajouter les reproches adressés par les partisans espagnols du pseudo-classicisme français à Lope et à ses adeptes. Suivant eux, il eut tort de continuer la tradition populaire ; il aurait dû revêtir son

drame des formes artificielles, établies à la suite d'erreurs d'interprétation des textes anciens.

L'influence de la littérature française du XVIIIe siècle mit à la mode, en Espagne, l'imitation des drames classiques ; cette influence avait pour cause la décadence politique du pays qui avait affaibli le goût et le sentiment national (1). Au commencement du siècle, quelques auteurs Zamora, Fernández de León, Cañizares entre autres, continuaient encore la tradition nationale, mais déjà leurs œuvres trahissent des efforts pour ressembler aux « modèles » français. Sur ces entrefaites paraissaient des traductions de livres français, alors qu'au XVIIe siècle la littérature française était à peine connue en Espagne. En même temps que les traductions de tragédies et de comédies, les attaques dirigées contre l'œuvre de Lope et son école devinrent plus fréquentes ; elles répétaient ce que les adversaires de la co-

(1) Quintana fait remarquer par rapport à l'influence française : « La imitación francesa pudo en buen hora dar á nuestro gusto y á nuestras letras un carácter diferente del que habia tenido en lo antiguo, pero no deslugar lo que ya no era ni dar muerte á lo que no vivia. » — *Obras completas*, 1834, T. XIX, p. 146.

media avaient déjà dit au XVIIe siècle. Le goût français se manifestait dans la *Poética* (1737) de Luzán, bien que le classicisme italien ait eu plus d'influence sur lui que le classicisme français ; Luzán ne fut pas trop hostile à la comedia de Lope ; il n'y blâmait que les infractions aux règles des unités, les anachronismes, les erreurs géographiques et l'immoralité, citant souvent Aristote, Horace, Boileau et Corneille. Ses successeurs multiplièrent les absurdités et les accusations ridicules. Blas Nasarre ne se contentant pas de ses attaques contre Lope et surtout contre Calderón, déclarait que les modèles des drames espagnols réguliers ne doivent pas être cherchés chez Lope ou ses successeurs, mais chez leurs prédécesseurs — il faisait sans doute allusion aux *Celestinas* et aux œuvres de Torres Naharro et de Lope de Rueda. Augustin de Montiano y Luyando pensait aussi que la meilleure manière de défendre le théâtre de son pays contre les attaques des étrangers était de revenir à Virués, à Bermúdez, à Argensola, etc., qui respectaient les règles dans leurs tragédies... Velázquez reprenait dans sa poétique les arguments (!) de Blas Nasarre ; il exprimait son

profond dédain envers Lope et Calderón, élevant jusqu'aux nues la *Virginia* et l'*Atanlfo* de Montiano y Luyando, tragédies écrites suivant les règles, mais tellement ennuyeuses qu'on pourrait les ranger parmi celles de Corneille — écrites après *Œdipe*.

Le vieux drame national avait aussi de nombreux défenseurs, entre autres Juan Iriarte et Zavaleta ; ils luttaient avec les mêmes arguments que les humanistes libéraux du XVIIe siècle, pour justifier la comedia ; mais, malgré leurs efforts, l'école classique triompha dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Clavijo y Fajardo, élevé dans les idées françaises, attaquait dans *El Pensador*, fondé en 1762, non seulement Lope et Calderón, mais aussi les *autos sacramentales*, dont il réclamait l'interdiction. Parmi les arguments qu'il allègue, au nom de la religion et de l'art, certains rappellent ceux dont on se servait deux cents ans plus tot contre les mystères français. Et, ce qui complète l'analogie, Charles III interdit par décret la représentation des *autos* dans toute l'Espagne, comme l'avait interdite le Parlement de Paris pour la France. Il fallut plus de deux siecles a l'Espagne pour en arriver la. Si cette décision marque un progrès du libé-

ralisme politique, au point de vue littéraire c'est un recul ; car elle affirme le triomphe du classicisme, doctrine rétrograde par rapport à la vieille poétique romantique.

Ainsi, suivant les traces de N. Fernández de Moratín, son fils, Leandro Fernández Moratín, Martinez de la Rosa, Quintana, et d'autres encore, défendaient la cause du classicisme, quand, en France, les premières lueurs du romantisme commençaient à poindre. On avait beau citer les noms de Lope, de Calderón ; ils n'admiraient que Corneille, Racine, Molière et ne juraient que par Boileau ! Non seulement ils traduisaient ou adaptaient les œuvres des écrivains français et exigeaient des Espagnols le respect des unités, la division des genres, etc., mais ils ne pouvaient pardonner à Lope de Vega de n'avoir pas fondé le drame espagnol dans le même esprit que Corneille. Un des chefs des « galicistas », Leandro Moratín, formulait nettement cette opinion quand, défendant Lope et Calderón contre les attaques de Blas Nasarre, il disait de Lope : « Avec toutes ses grandes qualités, il n'aspirait pas à la gloire à laquelle sont parvenus, quelques années après, Corneille et Molière en France ; c'est la seule faute dont on puisse

l'accuser (1). » Parmi les critiques étrangers, quelques-uns adoptèrent ce jugement, entre autres Lewes (2) qui, sous d'autres rapports encore, ne se montre pas très enthousiaste du drame espagnol.

Cependant, on sait qu'en France les précurseurs du théâtre romantique revenaient à la comedia espagnole. Le drame bourgeois de Diderot et de La Chaussée est plus près de celle-ci que du théâtre classique. Victor Hugo ne fera-t-il pas appel à Lope, à Iriarte ? Ne réclamera-t-il pas pour le drame français les libertés des pièces castillanes ? Le romantisme français est, pour ainsi dire, une justification éclatante du théâtre de l'âge d'or de l'Espagne. La fameuse préface de *Cromwell* ne semble être qu'un éloquent résumé des arguments accumulés par les défenseurs de la comedia. Quand Hugo veut délivrer le théâtre « des petites règles conventionnelles », quand il veut déchirer « les fils d'araignée » avec lesquels les « pédants lilliputiens » ont entravé le drame ; tout cela n'a-t-il pas été réalisé dans la comedia ?

(1) *Origenes del teatro español*, p. 55.
(2) *The spanish drama*, London, 1846, p. 92.

Le romantisme, qui, contrairement au classicisme, où la forme importait le plus, vise à la variété de l'action, était implicitement contenu dans le drame de Lope de Vega. Il n'a donc pas arrêté l'évolution du théâtre espagnol ; peut-être serait-il plus téméraire d'affirmer que Corneille ne retarda pas le développement du théâtre français.

Cependant, il y a, dans Corneille, du romantisme, — provenant du théâtre espagnol. Dans l'évolution du drame français, Corneille acquiert donc un rôle surtout par ce qu'il a créé avec l'aide de la comedia. Envisagée sous ce point de vue, l'importance de Lope dans le théâtre espagnol paraît plus grande que celle de Corneille dans le théâtre français : le romantisme français ne faisait, pour ainsi dire, que rétablir le drame national dans ses vieux droits usurpés en grande partie par le classicisme et aussi par Corneille, tandis qu'avec Lope de Vega le théâtre était, dès ses débuts, sur la voie qu'il devait naturellement suivre.

IV

CARACTÈRES DE LA COMEDIA ESPAGNOLE

Entre la comedia espagnole et les tragédies et les comédies de Corneille existe une différence essentielle résultant de la divergence des principes qui les ont inspirées. Pour marquer cette différence, aussi bien que l'influence de la comedia espagnole sur le théâtre de Corneille, il importe d'indiquer les traits caractéristiques du théâtre castillan. Ce théâtre fut national, c'est-à-dire qu'en lui se reflète l'âme du peuple. Il faut donc jeter un coup d'œil sur cette société, dont les mœurs, les idées, les sentiments apparaissent, quoique trop accusés, dans le drame de Lope de Vega et de son école.

La caractéristique peut-être principale de la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles est le profond sentiment religieux que la lutte achar-

née, pendant plus de huit siècles, contre les infidèles rendit plus vivace encore. La foi était exaltée et le catholicisme put, dès lors, diriger sans peine l'action politique et sociale de l'Espagne. La guerre faite aux Arabes au nom de la vraie religion devint la lutte entre la civilisation chrétienne et la civilisation des Maures ; celle-ci, déjà puissante, marqua l'Espagne de son empreinte ; les mœurs espagnoles, le caractère du peuple, la langue même subirent cette influence. Un événement historique d'une importance capitale rendit plus intense le sentiment religieux. La Réforme qui envahissait avec fracas l'Europe du XVIe siècle surprit aussi l'Espagne, et réveilla l'ardeur de la lutte à peine assoupie. L'Espagne avait défendu la foi contre les Maures ; elle voulait la protéger aussi contre ces barbares européens qui osaient attaquer l'orthodoxie de l'Église. Elle se considérait comme destinée à protéger l'unité catholique et devint l'adversaire le plus violent de la Réforme. Consciente de sa gloire, de sa puissance, de sa force, elle se dressa, pour ainsi dire, contre toute l'Europe. A l'apogée de sa grandeur politique, elle rêva de soumettre le monde à la puissance d'un seul monarque, faisant régner partout la foi catho-

lique. Le projet de Charles-Quint de réunir le monde entier sous un seul sceptre, les conquêtes des Espagnols au-delà des mers, leur rôle politique prépondérant en Europe ont contribué à faire naître cette idée grandiose que Hernando de Acuña résumait ainsi, dans un sonnet adressé à ce souverain :

Un Monarca, un imperio y una espada.

Cette lutte contre les hérétiques dont l'idée grandiose ravissait l'âme de la nation entière, Philippe II la poursuivit sans trêve. Les guerres revêtaient donc un caractère plutôt religieux que politique, devant lequel le peuple espagnol oubliait toutes ses divisions pour courir au secours de la foi en péril.

Le sentiment monarchique, bien que moins vif que le sentiment religieux, était un autre trait dominant de la société. Ce principe monarchique se confondait d'ailleurs avec le sentiment religieux dont il n'était, à vrai dire, qu'un élément complémentaire. Presque toujours les rois étaient à la tête des armées qui combattaient les païens, les infidèles et les hérétiques. La nation qui, ainsi que nous l'avons dit, prenait part tout entière à ces guerres, tournait ses regards

vers ses souverains qui, personnifiant la cause de la religion remplissaient le rôle de héros, choisis par Dieu pour la défense de la foi. C'est surtout sous Charles-Quint que l'on se fit de la royauté cette idée qui conserva encore assez de force sous les premiers Habsbourg, comme Philippe II et Philippe III. La royauté était la source de tout pouvoir et de toute grandeur, aussi bien pour les puissants que pour les faibles. Le culte du roi ne devint jamais servile. En Espagne exista de bonne heure ce qu'on pourrait appeler une aristocratie démocratique ; chacun se considérait comme « hidalgo » et égal en noblesse même au roi ; de nos jours encore, quelque chose s'est conservé de cet aristocratisme qui devient démocratique par cela même qu'il comprend presque toutes les classes de la société. C'est donc par l'intermédiaire de la religion qui, en Espagne, était la base de l'idée nationale, que grandissait le prestige du pouvoir royal.

Au XVIe siècle la partie la plus considérable de la nation se composait d'éléments ecclésiastiques, ce qui est une preuve de plus du rôle prépondérant qu'a dû jouer la religion. Le clergé, par ses ordres et ses associations de moines, étendait sa puissance sur tout le pays et

constituait à peu près le tiers de la population. L'hidalgo trouvait difficilement un moyen d'existence ; et beaucoup, pour subsister, se mirent au service de l'Église qui, ainsi que l'armée, menait aux plus hautes dignités et, parfois aussi à la fortune, à laquelle, en raison de l'état déplorable des finances, il n'était pas facile de parvenir. L'aristocratie avait perdu son autorité, la noblesse s'était appauvrie ; à peine pouvait-on distinguer le « caballero » du « pícaro ». Le sort des hidalgos fut très misérable sous Philippe II et plus encore sous Philippe III ; sous le règne du premier elle conquit de la gloire dans les guerres, et de l'or par l'exploitation des mines d'Amérique ; mais les combats étaient terminés, les mines exploitées, et le pays commençait à regorger de chevaliers pauvres qui, à la manière de don Quichotte, cherchaient des aventures, vivaient péniblement sur leurs misérables terres de province, ou bien encore s'efforçaient d'obtenir un emploi au nom des lauriers qu'ils avaient conquis sur les champs de bataille. En dehors du clergé, il n'y avait donc que des nobles appauvris ; bien des membres de l'aristocratie, des grands, avaient aussi perdu leur fortune et partageaient le sort des simples caballeros. Mais entre

toutes ces classes différentes régnait cette égalité aristo-démocratique dont nous avons déjà parlé et dont on ne trouverait nulle part ailleurs semblable exemple.

Le sentiment religieux et le sentiment monarchique n'étaient, en somme, qu'une des formes de ce qu'on peut appeler « l'esprit chevaleresque. » Les trois éléments de la civilisation du Moyen Age : la religion, l'honneur et la galanterie, étaient plus vivaces en Espagne que partout ailleurs. Le culte de l'honneur et de la femme, la fidélité, le respect de l'ennemi même avaient trouvé parmi les Espagnols leurs champions les plus enthousiastes.

Tous les traits caractéristiques de la société des XVIe et XVIIe siècles apparaissent dans la littérature et surtout dans le théâtre. La comedia est l'expression la plus fidèle de l'esprit espagnol et, par suite, de l'idéal chevaleresque : grâce à elle, on pourrait, si les autres documents venaient à disparaître, et en faisant la part des exagérations, reconstituer l'image de cette époque. Depuis le roi jusqu'au dernier paysan, toutes les classes de la société y apparaissent ; les plus grands événements historiques comme les incidents les plus futiles de la vie privée y

prennent place. Par tous ses éléments, par ses sujets et par sa forme, ce théâtre est national et nous révèle le mieux l'état d'âme du peuple. Milá y Fontanals dit : « Ce fut par excellence le genre national ; il a hérité de tous les éléments nationaux et il en prolongea l'empire jusqu'aux temps les plus rapprochés de nous ; il exprima l'esprit national avec tant de vérité qu'aujourd'hui encore, alors que les mœurs sont autres, que le goût s'est corrigé, que certaines idées ont été rectifiées, et bien des traits précieux de caractère perdus, pour peu que nous voulions nous y accommoder, ce théâtre semble nous parler et s'exprimer en notre langue ; et cela non seulement pour les éléments dont la beauté ou la signification ne varient pas, mais même pour ceux qui sont les plus propres à une époque déjà disparue (1). »

C'est à la foi que l'Espagne doit ce genre de drame qui y apparut au plus haut degré d'évolution, et qui est unique dans la littérature européenne : la *comedia divina* et l'*auto sacramentale*, qui, sortis des anciens *autos*, *farsas*, *representa-*

(1) *De la poesía heróico popular*, t. VII, 35, Barcelona, 1874.

cions, représentent le mieux le théâtre à caractère sacré. L'élément religieux se rencontre aussi dans des pièces qui ne visent pas seulement à l'édification : Lope, Tirso, Calderón, Alarcón, dans quelques-unes de leurs comedias, exposent certains dogmes et s'efforcent de les vérifier. Toutes ces pièces ont été l'objet de bien des attaques surtout de la part des critiques étrangers qui s'en rapportaient au plus grand génie peut-être d'Espagne, à Cervantes — lequel dédaignait la littérature des *autos*. Mais ces drames, envisagés d'un œil impartial, rapportés à l'époque et à la société d'où ils sont sortis, doivent être considérés comme l'expression poétique très forte de l'esprit vrai d'une nation ; leur beauté doit être admirée même par les personnes qui ne peuvent s'élever à cette conception surnaturelle de la foi comme unique moyen de salut. Il y a, il est vrai, des comedias où l'auteur étale tant d'absurdités qu'on peut difficilement lui pardonner au nom de la religion ; entre autres, celle qui avait déjà choqué Gœthe, *La Aurora en Copacavana* de Calderón, où est mise en lumière la puissance de la croix et sa victoire sur l'idolâtrie, ou *La exaltación de la Cruz*, et aussi, dans une certaine mesure, *La Devoción de la Cruz* qui de-

vait symboliser le pouvoir de la croix. D'autre part, *El príncipe constante*, du même auteur, est un chef-d'œuvre du théâtre religieux ; c'est peut-être la pièce la plus belle, la plus émouvante, la plus sublime de ce genre, qu'il serait injuste de mépriser à cause des excès qui déparent quelques autres.

La comedia à caractère religieux mérite d'ailleurs l'attention pour un autre motif ; elle nous conduit à une sorte de drame philosophique primitif où le poète, s'élevant à un point de vue plus général, semble aborder le problème de notre existence et essaie de pénétrer le mystère de l'âme humaine. La représentation de la foi religieuse amène sur la scène, par contraste, l'incrédulité qui s'oppose à elle, et d'où l'on passe bien vite au scepticisme philosophique. Les auteurs espagnols n'ont pas franchi cette courte distance, tout au plus sont-ils allés jusqu'au bord de la route. C'est pour cela que quelques-uns de ces drames religieux offrent une ressemblance lointaine avec le *Faust* de Gœthe. Ainsi, le commencement d'*El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, les premières scènes d'*El condenado por desconfiado* attribué à Tirso, *Los dos amantes del cielo* de Calderón

— où Crisanto, lisant les premières paroles de l'Évangile, s'arrête et doute de leur sens — et son *Mágico prodigioso*, rappellent le célèbre drame du poète allemand. Cependant, il y a des différences notables : différences de forme et de pensée, mais surtout d'inspiration. Mira de Amescua, Lope, Tirso, Calderón étant par excellence des esprits religieux, catholiques, le scepticisme philosophique ne pouvait prendre place dans leurs créations, et leur diable n'est que le symbole de l'irréligion, de l'incrédulité, l'ennemi de Jésus-Christ ; tandis que le Méphisto de Gœthe ou bien le Lucifer de la *Tragédie de l'Homme* du célèbre auteur dramatique hongrois, Madách (1), sont les représentants du doute philosophique. En vérité, on ne peut pas s'attendre à ce qu'un auteur dramatique espagnol du XVIIe siècle, suivant la pente de l'incroyance, en arrive à la négation méphistophélique. C'est pour cela qu'en réalité ni *El esclavo del demonio*, ni *El Mágico prodigioso* ne peuvent se comparer au drame de *Faust* ; on y retrouve bien l'argument du principal person-

(1) Son poème dramatique a été traduit en français par Charles de Bigault de Casanove, Société du *Mercure de France*, Paris, 1896.

nage qui, pour obtenir la femme qu'il convoite, fait intervenir la magie et le diable, et rencontre, à sa place, un squelette. Les auteurs dramatiques espagnols ont emprunté cet argument à la Légende dorée. Dans la *Tragédie de l'Homme* de Madách, Adam rencontre aussi un squelette quand il croit entrer en possession d'Isaure. Les défenses et les raisonnements du génie du mal ont une certaine analogie, on y trouve les mêmes idées. Déjà le diable de Mira de Amescua répond à Gil :

> Verdadero bien, jamás
> Dieron el mundo, y abismo ;
> Y así engañado no estas (1).

Le dogme de la grâce est l'un de ceux qui figurent le plus souvent dans les comedias à caractère religieux. Quiconque croit à la grâce de Dieu, aux indulgences, à la rédemption, peut commettre les pires péchés, il sera sauvé : telle est la morale de ces pièces. C'est avec intention

(1) Dans *El Mágico prodigioso* : « Así, Cipriano, son Todas las glorias del mundo ». Voir encore la réponse du squelette de *La tragédie de l'Homme*, de MADÁCH, qui dit : « Je suis celui qui sera présent dans tous tes baisers, dans toutes tes étreintes ».

et afin de faire mieux ressortir la vérité de leur doctrine que les auteurs espagnols font commettre à leurs héros les crimes les plus abominables : le vol, le meurtre, l'inceste. L'œuvre la plus caractéristique de ce genre est la pièce attribuée à Tirso de Molina : *El condenado por desconfiado* (1) ; comparés à son héros, Enrico, les scélérats des romantiques modernes ne sont que des jeunes innocents ; il n'y a pas de forfait qu'il n'ait commis ; malgré cela il est sauvé :

Que murió cristianamente,
Confesado y comulgado,
Y abrazado con un Cristo,
En cuya vista enclavados
Los ojos, pidió perdon
Y misericordia...

Dans les pièces religieuses, le monde de l'au-delà, les apparitions d'esprits jouent toujours leur rôle. L'empire des revenants fournit à

(1) Les auteurs qui contestent cette pièce à Tirso de Molina sont de plus en plus nombreux, quoique son biographe le plus récent, Cotarelo y Mori, soit d'avis que le *Condenado por desconfiado* est de lui ; voir son ouvrage sur *Tirso de Molina*, Madrid, 1893, p. 102, 108. Guerra y Orbe, dans son ouvrage sur *D.*

Shakespeare les plus saisissants effets ; les auteurs castillans ne négligèrent pas non plus ce moyen ; ils évoquent les esprits, mais ce n'est, en général, que pour leur faire justifier la vérité des dogmes. Comme le diable, les habitants de l'autre monde servent pour la plupart à donner plus de force aux vérités de la foi. Les revenants sont souvent les messagers d'une puissance qui avertit ou qui blâme. C'est une preuve de l'entente des effets dramatiques chez les auteurs espagnols que l'usage qu'ils ont fait de la piété pour émouvoir l'âme des spectateurs. L'effet que produit la menace de la justice dans l'autre monde est représenté avec une grande beauté dans *La porfia hasta el temor* de Lope de Vega. L'infant, célèbre par sa témérité et sa violence, tue un chevalier qui lui fait obstacle dans une aventure amoureuse. Ni ce méfait ni bien d'autres encore qu'il est forcé de commettre, ne l'arrêtent. Mais une nuit, précisé-

Juan Ruiz d'Alarcon, Madrid, 1891, p. 415, attribue la pièce à Alarcon. Voir encore l'étude de G. Baist sur la littérature espagnole dans le *Grundriss der romanischen Philologie*, de Gröber, et le petit article de Farinelli, intitulé *Cuatro palabras*, etc., dans le t. I du *Homenaje a Menendez y Pelayo*, Madrid, 1899.

ment au moment de se rendre chez cette Eléonore qu'il s'est proposé de suborner, le spectre sanglant du chevalier lui apparaît et lui inspire une telle crainte qu'il cesse sa poursuite amoureuse. Dans une autre pièce de Lope, *El duque de Viseo*, le spectre de Guimaráns, mort innocent, avertit le duc de Viseo de se tenir en garde contre le roi, mais le duc ne tient nul compte de cet avertissement venu de l'autre monde et bientôt il succombe, frappé d'un coup de poignard de la main du roi ombrageux. Dans *La inocente sangre* de Lope, la divinité semble se mêler aux choses humaines. Le roi condamne à mort les deux Caravajal, quoiqu'une voix divine l'ait averti que le sang versé innocemment sera vengé par le ciel. Et nous voyons mourir d'une mort soudaine le roi et les deux faux témoins...

Très souvent les morts sont rappelés à la vie, parce qu'ils sont morts sans s'être confessés. La vie humaine est peu de chose dans la comedia, seul le salut de l'âme est important, et les criminels les plus endurcis respectent la confession, ce qui est conforme à cette doctrine des auteurs dramatiques que la clémence de Dieu est infinie et qu'il n'abandonne pas le

pécheur qui a mis sa confiance en lui, malgré ses crimes. Lorsqu'un mort revient parce que son âme ne peut reposer en paix, on fait dire une messe pour son salut. Dans *El principe perfecto* (Ire partie) de Lope, le roi est réveillé la nuit par un mort (acte III, scène 8). Un dialogue s'engage entre eux :

Rey : ¿ Eres cuerpo vano
O fantástica ilusion,
O eres sombra de mí mismo,
Que con esta luz se causa ?
Entra, pues, dime la causa ;
Que aunque del oscuro abismo
Vengas, no has de hallar temor
En este pecho. ¿ Quien eres ?

El Muerto : Huelgome que no te alteres.

Rey : Mal conoces mi valor.

El Muerto : Un hombre soy, Rey don Juan,
A quien tu mismo mataste
Una noche que rondaste.

Le roi fait dire une messe et le mort ne le dérange plus. L'apparition fréquente des spectres finit par établir une certaine familiarité entre les vivants et les morts : en général on craignait

moins les morts que les vivants. La foi chrétienne au cœur, l'épée à la main, l'hidalgo ne reculait devant aucun danger. Il avait quelque chose de cette témérité qui caractérise don Juan lorsqu'il accepte l'invitation de la statue du Commandeur. En quelque sorte, ce type aussi est né de l'élément religieux, puisqu'il exprime son contraire, l'irréligion... Les autres traits de caractère de don Juan qui évoque à plus juste titre l'esprit méphistophélique de Faust que les diables de comedias de ce genre, sont secondaires, en comparaison de son incrédulité. Pourtant le *burlador* de Séville est peut-être le seul qui s'élève au-dessus de ces héros, lesquels, après avoir commis toutes sortes de scélératesses, jouissent de la vue du Seigneur, parce qu'au dernier moment ils ont fait pénitence. Sa figure est immortelle, parce qu'elle est plus universelle, plus humaine, parce qu'elle s'éloigne de ce type conventionnel créé par les auteurs espagnols en vue d'une démonstration efficace des dogmes catholiques. Non seulement il reste incrédule, mais c'est un athée et surtout un philosophe cynique qui, ainsi que Faust, veut vider la coupe des plaisirs jusqu'à la dernière goutte. Quant aux éléments de cette figure de don Juan,

on pourrait les retrouver chez plus d'un auteur dramatique de l'âge d'or. D'ailleurs, tous les dramaturges de cette époque traitaient avec plus ou moins de bonheur les mêmes sujets. Avant *El Burlador de Sevilla*, attribué à Tirso de Molina, bien qu'il semble ne pas être de lui (1), on rencontre une vague ébauche, aux lignes indécises, du type de Don Juan. Ticknor avait déjà signalé la ressemblance de certaines parties du *Dineros son calidad* de Lope avec ce drame (2). Otavio, mais pour une autre raison, invite au combat la statue de Henri IV et, quand celle-ci lui tend la main, il sent le même feu brûlant que don Juan quand il serre la main de pierre du Commandeur. Le cri qu'il pousse lorsque, seul la nuit dans le château en ruines, une voix, celle de la statue, l'appelle, fait aussi penser à don

(1) L'opinion qui considère *El burlador de Sevilla* comme une pièce faussement attribuée à Tirso de Molina, a trouvé récemment un défenseur en la personne de M. Arturo Farinelli qui a publié, sur ce sujet, des études excellentes. Voir sur *Don Gimenez*, dans le *Giornale di Storia letteraria*, t. XXVII, Torino, 1896, et les *Cuatro palabras*, etc., dans le *Homenaje à Menendez y Pelayo*, t. I, Madrid, 1899.

(2) Voir encore *El Infanzón* de Juan de Canya.

Juan ; la voix lui demande s'il a peur, et il répond :

> Yo temblar! Yo acobardarme,
> Si los infiernos vinieran
> Contigo !
>
> (Acte III, scène I).

Selon une autre version de l'histoire de don Juan, le héros, chargé de péchés et de crimes, vient à résipiscence, après s'être vu lui-même conduire au tombeau. Cette variante plus chrétienne, qui répond à la doctrine de la grâce, semble avoir trouvé son expression dans *El purgatorio de San Patricio* de Calderón. Cette pièce fut, paraît-il, représentée après celle qu'on attribue à Tirso, néanmoins il est possible qu'elle lui soit antérieure. Toujours est-il que Ludovico, le héros de cette pièce de Calderón, semble être un don Juan repenti qui, après avoir commis de nombreux forfaits, va faire pénitence au purgatoire, parce qu'il avait aperçu sa propre image sous un masque de spectre.

Le sentiment monarchique inspire autant que le sentiment religieux les auteurs espagnols ; chez Lope, Castro, Calderón, Rojas, Moreto, le

souverain apparaît souvent entouré de gloire, d'amour et de respect ; il est plus qu'un homme : c'est presque un Dieu. Il est, pour ainsi dire, infaillible, et les plus cruelles iniquités, les crimes mêmes commis par lui sont justifiés. Son pouvoir sur la vie, la fortune et l'honneur même de tous ses sujets est presque illimité. On le considère comme le représentant de l'Etre Suprême sur la terre :

> Que son retratos los reyes
> De Dios, y á Dios alabamos

dit, dans *El servir con mala estrella*, drame novellesque de Lope, le héros Rugero, qui est le type du sujet humblement soumis au monarque. Dans *Los Tellos de Meneses*, du même auteur, pièce dont le protagoniste, le vieux Tello, a un caractère à l'antique vigoureusement dessiné, on peut lire le dialogue suivant :

> *Sancho* : No es hombre la majestad ?
>
> *Mendo* : Sí, pero es hombre endiosado :
> Un rey es Dios en la tierra. (Ire partie).

Le pouvoir absolu du roi, son droit sans bornes, son action libre de toute responsabilité, sont

proclamés avec un laconisme étonnant par Lope de Vega, dans sa *Fuerza lastimosa*, où il fait parler ainsi Enrique :

Porque á los reyes no es justo,
En las cosas de su gusto,
Preguntarlos la ocasion.
Como al cielo por qué llueve
No se puede preguntar.

Le sentiment religieux étant plus fort encore que le sentiment monarchique, le roi est souvent représenté comme n'étant responsable que devant Dieu :

Porque nadie ha de juzgar
A los reyes, sino Dios (1).

Grâce à cette puissance pour ainsi dire divine, les monarques pouvaient se concilier toutes les injustices : les comedias en fournissent de nombreuses preuves. Dans *La piedad en la justicia*, Guillén de Castro caractérise ainsi l'autorité absolue :

Que hasta la misma injusticia
Alaban si el Rey la hace.

Il arrive qu'un grand se révolte contre la

(1) Calderón, *Saber del mal y del bien*, acte I, scène 8.

puissance royale et ose braver le souverain. Dans ce cas il y a presque toujours quelque prétexte : par exemple, le révolté appartient à un autre parti que celui du roi, et il n'y a entre eux nulle foi jurée. Dans *Los novios de Hornachuelos*, pièce d'ailleurs très faible, Lope donne un exemple magnifique de la manière sévère de procéder du roi contre un grand qui l'a bravé. Le souverain Henri malade se rend, incognito, dans la maison de Lope Meléndez, qui refuse de lui obéir ; seul avec lui, il se fait connaître et l'invite à un duel : que l'épée décide si la dignité royale doit lui appartenir ! Mais à la vue de son royal maître, Lopez Meléndez se prend à trembler ; et malgré lui, il se découvre, tombe à genoux, et déposant son épée aux pieds du roi, touche la terre de ses lèvres ; le souverain met un pied sur sa nuque et dit :

> Lope Meléndez, así
> Se humillan cuellos bizarros
> De vasallos tan soberbios.

Nous avons dit que les sentiments religieux et monarchique étaient dans un intime rapport avec l'esprit chevaleresque qui avait poussé ses racines les plus profondes en Espagne. L'esprit

chevaleresque était singulièrement jaloux de l'honneur dont le culte était fort à la mode en Espagne. Mais en l'exagérant on finit par le faire dégénérer. Tandis qu'en France les vertus chevaleresques s'épuraient, en Espagne, s'accommodant à l'esprit du Moyen Age, elles conservaient leur barbarie et leur grossièreté. L'honneur devint l'objet d'un véritable culte, une loi sociale redoutable, étouffant toute idée ou tout sentiment humain, une puissance tyrannique à laquelle tout hidalgo devait obéissance. Cruautés, crimes, massacres, commis en son nom, tout était absous, et le front de ceux qui avaient accompli ces exploits, s'entourait d'une auréole de gloire. Sa loi sanglante ne s'opposait pas seulement au sentiment général d'humanité, elle blessait aussi profondément la morale chrétienne, fondée sur l'amour du prochain, l'abnégation et l'humiliation que prêcha Jésus ; elle ne s'appuyait que sur le culte maladif de l'individu, de son égoïsme, de sa fierté et de son orgueil. C'est ainsi qu'elle donna naissance à cette doctrine si importante de la vengeance, d'après laquelle le moindre soupçon suffisait pour provoquer une réparation terrible.

Les auteurs de comedias firent jouer à

l'honneur et à ses lois, singulièrement compliquées, un rôle immense. L'honneur remplace le Destin, le Fatum des anciens. Les ressorts de l'intrigue de la plupart des pièces se trouvent dans l'honneur ; Lope de Vega s'en servit souvent et avec bonheur. A cet égard, comme à beaucoup d'autres, ses successeurs n'ont fait que suivre ses traces ; mais Calderón est le vrai poète de l'honneur, et c'est en s'appuyant sur ses œuvres qu'un critique espagnol a fait, dans une étude spéciale, l'analyse de ce sentiment (1). Ses ordres iniques ou cruels peuvent nous paraître invraisemblables, ils ont un fond de réalité ; nous en trouvons la preuve dans les journaux de voyage et les chroniques de certains écrivains contemporains.

Quand, dans *Las Mocedades del Cid*, Guillen de Castro fait dire au père de Rodrigo :

> Lavé con sangre el lugar
> A donde la mancha estaba ;
> Porque el honor que se lava,
> Con sangre se ha de lavar,

il formule la loi essentielle du code de l'honneur,

(1) A. Rubio y Lluch, *El sentimiento del amor en el teatro de Calderon*. Barcelona, 1882.

mais ce n'est là qu'une expression simple de l'esprit chevaleresque, puisqu'il s'agit d'un outrage réel, d'une insulte corporelle, pour ainsi dire, à réparer. Les protagonistes des comedias espagnoles ne jugent pas, pour la plupart, les atteintes à l'honneur du point de vue de la réalité, mais d'après l'importance qu'eux-mêmes y attachent. L'honneur espagnol étant l'exagération du sentiment de la dignité personnelle, de l'amour-propre, celui qui obéit à ses lois ne s'en remet qu'à lui-même pour décider s'il a été outragé ou non : de là vient son caractère soupçonneux et facilement irritable. Le héros d'*El médico de su honra* de Calderón est le type achevé de l'hidalgo, jaloux de son honneur jusqu'à la démence. Il n'a nul besoin de preuve pour constater le crime de sa femme ; s'il a vraiment souffert dans son honneur ; à des hommes tels que lui, dit-il,

basta que imaginen,
Que sospechen, que prevengan,
Que recelen, que adivinen.

L'adultère est très rare dans la comedia, les femmes mariées y apparaissent à peine ; mais pour qu'un mari se croie offensé, il suffit que sa femme ait adressé la parole à un caballero, étant

seule avec lui, ou lui ait écrit, ou qu'elle ait reçu de lui une lettre. « L'honneur est d'une matière tellement fragile qu'un acte peut le briser, un souffle l'entacher. » Chez Lope de Vega, dans les comedias dont le dénouement est tragique, la loi de l'honneur ne devient fatale à la femme que quand elle est réellement coupable ; elle est moins rigoureuse que chez Calderón. Dans la tragédie *El castigo sin venganza* de Lope, par exemple, dont le sujet est l'amour d'un fils pour sa belle-mère, la femme est réellement coupable et sa mort est en quelque sorte justifiée. Mais dans *El médico de su honra* de Calderón, qui utilise peut-être quelques arguments de la tragédie de Lope que nous venons de citer, le seul soupçon du mari suffit pour décider la mort de doña Mencia. Les hidalgos pensaient que, pour réparer les outrages, il fallait procéder secrètement ; ils croyaient que leur réputation souffrirait de la divulgation de leur affront, même lorsqu'un acte sanglant l'avait effacé ; ils multipliaient les arguments sophistiques pour justifier le besoin d'une vengeance secrète, et cela fait, ils agissaient avec un calme et un sang-froid qui nous surprennent. *El médico de su honra* de Calderón en donne un exemple typique, ou

encore sa pièce *A secreto agravio, secreta venganza,* qui semble contenir en germe l'idée de la première.

Cette susceptibilité est aussi grande chez les femmes, mariées ou non, que chez les hommes. Les dames espagnoles ne le cèdent en rien à cet égard aux caballeros. Elles n'ont ni trève, ni repos jusqu'à ce qu'elles aient vengé leur affront, et elles sont capables de subir les épreuves les plus dures pour obtenir réparation. Parfois, cette lutte pour l'honneur entoure leur front d'une auréole d'héroïsme ; ainsi la protagoniste de *La llave de la honra* de Lope nous frappe d'admiration quand, malgré toutes les tentatives de séduction, elle reste fidèle à son mari. Telle est la force de ce sentiment sur l'âme des femmes, qu'elles renoncent à leur amour lorsqu'elles le croient incompatible avec lui ; l'ombre de la mort ne les arrête même pas quand il faut le venger. Par exemple, dans *El Alcalde mayor* de Lope, une jeune fille épouse l'homme qui a tué son frère, en disant :

> Qué tengo de hacer, si es
> El remedio de mi honor ?

Elles ont le même souci de l'honneur de leur

galant, et si quelque tache venait à l'obscurcir, elles renonceraient à leur passion. L'héroïne d'*El postrer duelo de España*, de Calderón, doña Violante, croyant que son amant, don Pedro, a quelque affaire d'honneur non vidée, le menace d'entrer dans un couvent et de se séparer à jamais de lui s'il ne s'acquitte pas de ce devoir. La raison qu'elle donne est des plus caractéristique :

> Que aunque os amo, aunque os estimo,
> Quiero, adoro e idolatro,
> Idolatro, adoro, quiero,
> Estimo, don Pedro, y amo
> Mas que á vos á vuestro honor :
> Y asi, adios, hasta miraros,
> Don Pedro, vengado ó muerto.

D'ailleurs, dans la société espagnole la femme jouait un rôle inférieur : mariée, elle était entièrement soumise à l'autorité de son mari qui au nom de l'honneur, et sous le moindre prétexte, pouvait lui ôter la vie. A peine protestait-elle contre ses droits illimités ; après Dieu, c'était son mari qu'elle craignait le plus, ainsi que le dit l'héroïne de *La inocente Laura* de Lope de Vega. Le père exerçait le même pouvoir absolu sur sa fille ; il lui choisis-

sait son époux, le plus souvent sans la consulter. Bien que Calderón ait, par le Roque de sa *Mañana será otro dia*, critiqué et parodié cette coutume, il n'en punit pas moins, et cruellement, comme tous les auteurs contemporains, les protagonistes de ses comedias qui osaient l'enfreindre. Si la fille était liée d'amour avec quelque caballero, le père exigeait le mariage ou la mort du jeune homme. Point n'était besoin que sa fille fût réellement l'amante du caballero pour que son père la considérât comme réellement compromise : un mot (1), un regard, un billet, un rendez-vous de nuit suffisaient ; le héros surpris devait épouser son amante ou mourir. La conception rigoureuse de la vertu de la femme n'était pas sans rapport avec celle de l'honneur. Le regard passionné d'un homme était compromettant pour une dame ; un baiser pouvait faire obstacle à un mariage. Dans *Lo cierto por lo dudoso* de Lope, doña Juana, pour repousser le roi Pedro qui lui fait chaleureusement la

(1) Voici comment doña Maria s'exprime à cet égard dans *El astrólogo fingido*, de Calderón :

Y un hombre, con solo hablar,
(Tan fácil es la deshonra !)
Es bastante á quitar la honra.

cour, rappelle un baiser que lui donna Enrique, qu'elle aime. Une dame ne pouvait plus épouser un caballero si elle avait été aperçue dans une attitude qui ne fût pas rigoureusement correcte. Dans *La obediencia laureada* de Lope, le roi dit à Carlos, quoique celui-ci n'ait vu que le pied de la dame :

> ¿ Parécete á ti que es bien
> Que me case con quien
> Fué vista de otro desnuda ?

On comprend que les pères aient été jaloux de l'honneur de leurs filles, jusqu'au ridicule. Les pièces comme *El Alcalde de Zalamea* de Calderón font exception : sa fille fut réellement outragée, et cependant, l'attitude du père est conciliante, sans provoquer de révolte comme la plupart des héros de comedias. Il insiste auprès du capitaine pour qu'il épouse sa fille qu'il a déshonorée, et ce n'est que lorsque celui-ci refuse avec hauteur, qu'il devient son juge inexorable. La fille échappe à la mort, mais elle entrera au couvent. Lorsque la pièce est terminée, on a l'impression qu'aucune injustice n'a été commise ; ordinairement il n'en est pas ainsi dans les comedias.

A défaut du père, c'est le frère qui exerce cette autorité sur sa sœur ; et lorsque l'honneur de celle-ci est menacé, son propre honneur l'est également, et aussitôt il a recours à son épée. Il ne connaît plus de mesure, et, le plus souvent, la femme innocente porte la peine de cette démence. Le galant est lui aussi en danger ; c'est un bonheur pour lui que de pouvoir réparer par un mariage le tort qui, dans la plupart des cas, consiste à avoir adressé la parole à celle qu'il aime. Parfois la rencontre qui a provoqué la colère du frère est fortuite, car le caballero ne connaissait même pas la dame qu'il aurait outragée. La plupart des pièces retentissent du cliquetis des épées ; il n'en est pas où il n'y ait quelques duels, aussi leur nom de « comedias de capa y espada » en indique-t-il assez le caractère.

Les complications de l'honneur se trouvent ainsi combinées avec les intrigues d'amour. Le commerce avec les femmes comportait des dangers qui rendaient la passion plus forte. L'adorateur ne pouvait souvent parvenir jusqu'à sa dame qu'au prix d'aventures sanglantes, et les dangers qu'il était prêt à endurer pour elle, pouvaient la consoler de l'effacement auquel la

condamnait la rigueur des mœurs. En Espagne, l'amour n'était pas que galanterie ; l'esprit violent et sanguinaire des lois de l'honneur lui donnait une nuance particulière. Toutes les vertus chevaleresques avaient dégénéré ; il en fut de même de l'amour qui dégénéra aussi et perdit son parfum primitif. Pour sa maîtresse, l'amant était capable du plus grand héroïsme ; mais sur la tête de cette maîtresse était suspendue l'épée d'un père ou d'un frère, qui à chaque moment pouvait mettre fin à ses jours. L'amour, dans les comedias, a un caractère cruel ; il revêt, il est vrai, une apparence de galanterie tendre et sentimentale ; mais, au fond, il ne laisse pas d'être très sensuel. Schopenhauer, pour qui l'instinct est la base de l'amour, aimait, non sans raison, à citer les auteurs dramatiques espagnols. Les hyperboles par lesquelles le cavalier célèbre les charmes de sa bien-aimée ne servent qu'à cacher son vrai dessein, qu'il indique lui-même par le mot « gozar ». Dans la langue de la comedia, ce mot est presque toujours synonyme d'amour. C'est cet amour qui forme le nœud de l'intrigue des pièces espagnoles, auxquelles cette fougue des sens et cette force de la passion ne laissent pas

de donner beaucoup d'intérêt (1). Il ne faut pas chercher dans ces comedias — à l'exception peut-être de quelques pièces d'Alarcón — d'analyse psychologique ; on ne s'y soucie pas plus de l'origine et de l'évolution de l'amour, que dans le théâtre français antérieur à Marivaux. L'amour est donné et l'auteur s'applique à mettre en mouvement les ressorts de l'intrigue qui se dénouera par l'union des amants.

Un autre sentiment, proche parent de l'amour, fort utilisé par les caballeros des comedias, est la jalousie, « los celos ». Ils la revêtent de couleurs poétiques, mais aux yeux d'un lecteur moderne elle prend — pour employer un mot

(1) Pour montrer que les poètes dramatiques n'ont pas même reculé, pour justifier l'amour des sens, devant des arguments très réalistes, nous citerons quelques vers que Lope de Vega met dans la bouche d'une princesse qui, pour convaincre le vertueux don Juan de l'aimer, parle ainsi de la toute-puissance de ce sentiment :

Un toro Pasife amó,
Y el dió Dédalo el arte.
Menofon gozó á su madre,
A su hermana Tolomeo,
Y Mira tuvo deseo
De ser mujer de su padre.

(*Don Juan de Castro*, 1re partie, acte I, scène VII).

peut-être un peu fort — une forme comique. Si les exigences de l'honneur nous semblaient exagérées, les causes qui amènent « les celos » nous paraissent un peu mesquines. Il était aussi facile d'exciter la jalousie du caballero que de blesser son honneur ; et sa jalousie éveillée, il était prompt à tirer l'épée. Le moindre gage d'amour donné par la dame du héros, lui suffisait pour exiger de son rival une vengeance sanglante. Avait-il seulement aperçu sa dame parlant à un étranger, qu'il poussait le cri caractéristique : « je meurs de jalousie ». Deux mots échangés de la manière la plus innocente blessaient la vanité du galant, qui n'épargnait pas son meilleur ami lorsque celui-ci avait troublé, même sans mauvais dessein, son amour. Deux caballeros passant devant la maison habitée par la femme adorée, si l'un d'eux faisait un éloge un peu vif de la dame de son ami, le galant soupçonneux saisissait son épée, ne proférant que ces paroles : « vienne l'acier », « parle l'épée ». D'explication, d'excuse, de justification, il ne pouvait être question ; les paroles sont vaines, pensaient-ils, ou le fer peut parler.

Lorsqu'une femme inspire, malgré elle, deux passions opposées, elle est coupable ; on lui

impute à crime d'avoir fait naître l'amour dans deux cœurs, et elle doit expier cette faute involontaire (1). L'amour semble être considéré comme un crime ; il n'est permis que de se marier. Du moins, il est étrange de voir toujours, à la fin des intrigues d'amour des comedias, apparaître le père ou le frère jetant cette phrase à la tête du galant surpris : « Personne ne peut parler à ma fille, ou à ma sœur, si ce n'est son époux ». Que le caballero veuille faire la cour à sa dame, il se heurtera à l'intransigeance des pères et des frères. Aussi y a-t-il à peine une comedia qui ne finisse par un ou plusieurs mariages.

D'ailleurs la jalousie ne sert le plus souvent qu'à éveiller l'amour ou à le rendre plus fort ; elle en est, pour ainsi dire, le complément. « Dédain par dédain ; jalousie par jalousie ; femme par femme ; amour par amour se guérissent », sont des mots que prononcent sans cesse les protagonistes de la comedia. Le thème dont Moreto a tiré les plus puissants effets dans *El desdén con el desdén*, mais que de nombreux auteurs dramatiques ont utilisé sans doute après

(1) Voir Calderón, *El postrer duelo de España.*

Los milagros del desprecio de Lope, revient toujours dans les pièces espagnoles. La jalousie, bien que n'amenant que rarement des complications sérieuses, jouait ainsi un grand rôle dans le dénouement des comedias de cape et d'épée. On s'en servait presque toujours comme d'un attribut de comédie ; les auteurs espagnols la conçurent parfois aussi comme une passion sérieuse ; à preuve l'*El mayor monstruo los celos* de Calderón, qui donne une peinture très caractéristique de la jalousie posthume.

L'amour et ses attributs, combinés avec les diverses variétés de l'honneur fournissent les éléments des intrigues de bien des comedias. Les ressorts de l'action se ressemblent donc et deviennent stéréotypes. Encore, ne comprenons-nous ces « galans », ces « viejas », ces « damas » et leurs allures qu'en les considérant comme des personnages d'une société spéciale qui défilent devant nous, et qui, par tous leurs sentiments, par toutes leurs pensées et toutes leurs actions, croyaient obéir aux règles de la chevalerie. Ainsi, la comedia atteignait parfois au sublime, en créant des types très nobles de cavaliers qui, bien qu'idéalisés par la poésie, font une profonde impression ; mais, en exagérant

les vertus chevaleresques, les protagonistes de ces drames agissaient d'une façon qui — nous l'avons fait remarquer à propos de l'honneur — doit paraître étrange, violente et barbare aux hommes civilisés.

Le romantisme de la comedia et la vivacité de l'action gagnaient à ce contraste et, en général, les éléments de la vraie poésie s'y rencontraient. Le mot de Diderot : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage (1) », s'applique très bien à la comedia espagnole, que domine le génie féroce du Moyen Age et où l'héroïsme de certaines actions se mêle à la barbarie la plus brutale. Car si nous admirons des héros comme Bernardo et Sancho, dans *El amigo hasta la muerte* de Lope, qui, par amitié, se sacrifient l'un pour l'autre, et poussent l'héroïsme jusqu'à renoncer à leur amour, (l'un d'eux s'accusant même d'un crime commis par l'autre), si nous avons le plus profond respect pour les liens de l'affection fraternelle de Rugero et de Don Juan dans le *Don Juan de Castro* de Lope ; si nous nous inclinons devant l'exemple sublime de fidélité à la parole don-

(1) *De la poésie dramatique* (édition Assézat et Tourneux), t. VII, p. 37.

née que montrent Arnaldo et Carlos dans le *Mejor esta que estaba* de Calderón (le premier prend en prison la place du second, qui devait y aller) ; si, en un mot, nous rendons hommage aux vertus de bien des chevaliers et des dames, à leur loyauté, à leur fidélité, à la pureté de leur amitié ou de leur amour, à leur générosité — nous devons dire aussi que leurs actions se caractérisent le plus souvent par la cruauté et la violence. C'est à peine si dans la comedia espagnole la voix de l'humanité ou de la charité se fait entendre ; cet orgueil qui inspire l'héroïsme des personnages est en même temps la source de leurs actions les plus atroces. Presque toutes les pièces laissent dans l'esprit une impression d'horreur sur le genre de vie d'une pareille société où le mépris de la mort, le dédain de la vie, la recherche du danger étaient poussés jusqu'au fanatisme. « Matar » (tuer) est un mot qui retentit sans cesse dans ces drames, et il en est peu dans lesquels la mort d'un homme, le plus souvent innocent, ne jette une ombre funèbre. La comedia qui finit par des mariages n'en perd pas moins son caractère de comédie. Dans l'*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, Calderón a beau dire : « une vie

vaut mieux qu'un royaume », il a beau penser que mieux vaut le coupable impuni qu'un innocent condamné ; dans son *El José de las mujeres*, il se prononce dans un sens opposé au principe célèbre de Berryer :

> Que ménos importará
> Que uno inocente padezca,
> Que no que otro huya culpado.
> (Acte II, sc. 5).

La cruauté formait d'ailleurs un des éléments du caractère espagnol ; elle se développa dans les guerres sanglantes auxquelles le peuple prit part, et était inséparable de l'esprit guerrier qui anima, durant des siècles, toute la nation.

Si donc cette belle devise du caballero : « pour mon Dieu, pour mon roi et pour ma dame », caractérise en même temps tout le drame espagnol, on ne peut nier que son éclat ne soit terni par bien des ombres. Déjà les lois de la chevalerie plaçaient les protagonistes de la comedia dans les situations les plus difficiles et les plus pénibles. Par exemple, si un caballero qui avait tué son adversaire dans un duel, implorait la protection d'un autre caballero pour échapper à la justice,

celui-ci se croyait obligé de l'accueillir et de le défendre contre toute attaque ; cependant le chevalier poursuivi pouvait avoir tué le fils ou un proche parent de son hôte, qui défendait l'honneur menacé d'une sœur ou d'une cousine. A l'égard des femmes les règles de la chevalerie étaient encore plus rigoureuses pour tout hidalgo. Le chevalier devait protéger et défendre la femme, qui, courant un danger, venait solliciter son aide, ne l'eût-il jamais vue auparavant. Il devait la défendre, même au péril de sa vie, souvent contre son meilleur ami, parfois contre lui-même. Car il pouvait se faire que cette dame fût son amante et celui qui attaquait le séducteur, un de ses proches parents. Il est vrai qu'à cet égard les hidalgos n'avaient rien à se reprocher. Le cavalier qui, au moindre soupçon, tirait l'épée contre sa sœur et son amant, entretenait souvent lui-même quelque relation amoureuse avec la sœur ou une parente de son meilleur ami. Le lecteur moderne est choqué de l'inconséquence des chevaliers ; les dramaturges mais se souciaient peu de la logique et mettaient à profit les contrastes qu'elle pouvait provoquer. Les femmes étant animées des mêmes sentiments chevaleresques, elles protégeaient avec la même

ardeur le caballero ou la dame qui avait imploré leur appui. Pour que ces règles de la chevalerie pussent être mises en relief dans le drame, c'est-à-dire pour que les persécutés et leurs protecteurs, grâce aux situations les plus étranges, se rencontrassent à leur insu sous le même toit, il importait, outre l'architecture de la maison espagnole, que les dames fussent voilées, « tapadas » et que leur incognito fût respecté, avec cette discrétion à laquelle on pouvait s'attendre de la part de tout caballero et de toute dame.

Mais si nous devons louer la richesse d'invention des auteurs espagnols, leur habileté à nouer des intrigues et à créer des situations dramatiques, le *hasard* nous semble pourtant jouer un trop grand rôle dans toutes ces pièces, notamment dans les comedias de cape et d'épée. Il résout presque toutes les difficultés ; grâce à lui, les complications de l' « honneur » disparaissent. Les héros et les héroïnes de la comedia se ressemblent beaucoup, ils agissent tous de la même manière dans des circonstances identiques ; et cette similitude, qui résulte du dénouement par le hasard, achève de rendre ces pièces très monotones.

Nous sommes loin d'avoir entièrement carac-

térisé le drame espagnol, et nous serions incomplet si nous ne signalions l'exagération romantique qui est un de ses traits essentiels. Les situations sont toujours poussées à l'extrême, les intrigues infiniment compliquées tiennent à un fil ; les personnages, aussi bien dans leurs façons d'agir que dans leurs sentiments ou leurs pensées, ignorent la mesure : la sensibilité n'entrave pas leur action qui est immédiate et brutale. Qu'il s'agisse d'amour, de haine, de loyauté, de fidélité, de magnanimité, de cruauté, de traitrise ou de vengeance : l'homme et la femme espagnols s'abandonnent entièrement à la passion qui les domine. Et cela contribue aussi à l'identité de langage et d'action des personnages de la comedia. Leur langue est pleine d'hyperboles, qui bien que souvent poétiques, n'en produisent pas moins sur nous une impression désagréable et l'on ne peut les excuser par l'influence funeste des Marini et des Góngora. L'exagération, la tendance à pousser les choses à l'extrême, le goût de l'hyperbole sont des qualités trop profondément inhérentes au caractère espagnol pour qu'on puisse rendre ces écrivains responsables de l'emphase des personnages de la comedia ; elle est en harmonie avec leur état d'âme.

Le romantisme de la comedia ne consiste pas seulement en ce que le sublime, l'héroïque, le pathétique s'y mêlent au comique, au bouffon et au burlesque ; il se manifeste dans toutes les situations et chez tous les personnages : c'est à cela d'ailleurs que le drame doit son originalité. Les « graciosos », les « lacayos », les « villanos », les « criados » et « criadas » dont l'humour cache le bon sens, échappent seuls, pour ainsi dire, à ces excès ; les lois contradictoires de la chevalerie ne s'appliquent pas à eux, leurs paroles et leurs actes peuvent mieux se conformer à la réalité, et souvent ils critiquent les procédés hyperboliques de leurs seigneurs et dames. Mais leur voix se perd dans le tumulte du monde, agité et inconséquent, de la comedia : les caballeros et les dames ne se préoccupent guère du bon sens, ils s'en tiennent aux préjugés de la chevalerie qui, pour eux, ont un caractère sacré.

De leur côté, les dramaturges espagnols témoignent d'une habileté admirable pour soumettre leurs héros et leurs héroïnes aux commandements contradictoires de la chevalerie ; et quelle que soit leur attitude, les suites en sont également fâcheuses pour eux. Les idées de religion, de loyauté, d'honneur qui sont les mobiles

des actions des personnages de la comedia, sont continuellement en lutte, et l'issue de cette lutte fournit le dénouement de la pièce ; la vie ou l'honneur des caballeros et des dames dépend du triomphe de l'une de ces idées. La cruauté inquisitoriale dont nous avons déjà parlé se manifeste encore par l'art raffiné avec lequel les auteurs castillans savent mettre leurs personnages en face de situations extrêmes. Ils sont toujours entre deux feux pour ainsi dire ; dans leur âme, deux sentiments en général de forces égales : l'honneur et l'amour, ou la loyauté et la religion sont en opposition, et le choix n'est possible qu'entre des alternatives également impérieuses.

Ces oppositions tragiques produisent grand effet ; aussi la comedia en use-t-elle. Elle aime à opposer des personnages qu'unissent des liens d'amitié, d'affection ou de parenté : ce qui rend l'action plus tragique encore. C'est ce que fit Calderón, à propos du sentiment religieux, dans sa pièce intitulée : *Los dos amantes del cielo*. Crisanto qui est païen, éclairé par la lumière de l'Evangile et les conseils de Carpóforo, embrasse le christianisme. Son père, Polemio, reçoit de l'empereur l'ordre de pour-

suivre sévèrement les fidèles de la nouvelle foi. Le père et le fils se trouvent donc dans une situation terrible que vient encore compliquer la conversion de Daria, l'amante de Crisanto. Dans un autre drame de Calderón, *El José de las mujeres*, Filipo et sa fille, Eugenia, devenue chrétienne, sont dans le même cas.

Le respect du sujet pour son souverain entre aussi fréquemment en conflit avec ses autres sentiments. En dehors de la rivalité politique ou de l'ambition blessée, ce sont l'amour et l'honneur qui, opposés à la loyauté, fournissent aux dramaturges les plus puissants effets. Le combat que se livraient dans l'âme des héros ces deux sentiments et, par suite, le respect absolu du monarque, apparaissait d'autant mieux que, dans les aventures amoureuses, les rois étaient souvent les rivaux de leurs sujets. La vie du rival importun courait, en pareil cas, grand danger, puisque, dans l'atmosphère toujours chargée de sang de la comedia, tuer un homme n'avait rien d'extraordinaire. Les amants couronnés sont souvent représentés sous des couleurs violentes et libres. Dans *La piedad en la justicia* de Guillén de Castro, le prince héritier aime Celaura qui veut épouser Atislao. Le fils du roi rend cette union

impossible, en déshonorant Celaura et en tuant Atislao, malgré la parole donnée. Néanmoins, le souverain fait preuve bien des fois de magnanimité et renonce à son amour en faveur du sujet aimé par sa dame. Dans *La niña de plata* de Lope, où paraît le Pedro connu par sa cruauté et sa justice, son frère cadet, l'infant Henri, veut suborner la belle Dorothée ; une nuit, il pénètre jusque dans sa chambre, mais la vertu de la dame, qui en aime un autre, le touche si vivement qu'il cède à ses prières et se retire. Dans *El hombre de bien*, du même auteur, le roi aime Lucinda, la dame de Jacinto ; malgré ses efforts, il ne peut parvenir à éloigner Jacinto qui veille avec un soin jaloux sur l'objet de son amour et qui finit par l'emporter sur le souverain. D'ailleurs, le plus souvent le roi était informé des amours de la noblesse ; dans la famille, le père ou le frère avaient sur leurs filles ou leurs sœurs une autorité illimitée pour les choses d'amour ; à la cour, les seigneurs et les dames dépendaient du souverain, qui, presque toujours, décidait leurs mariages.

Sin licencia de su Rey
No se casa en ninguno reino
Hombre de sangre y de valor (1).

. . . . . Las principales
Mujeres nunca han tenido
Propria elección (2).

Ces mots « se taire et obéir », que répète le plus fréquemment le caballero à propos de l'obéissance aveugle qu'il doit à son roi et à ses supérieurs, caractérisent bien le principe de l'autorité et s'accordent en même temps avec l'esprit démocratique des Espagnols ; ainsi s'ajoute un contraste nouveau à tous ceux que nous voyons dans la société de cette époque et dans son expression, la comedia. Aussi, pour concilier le respect de ce principe avec leurs sentiments personnels, les caballeros devaient-ils subir d'affreuses luttes. Les conflits de l'amour et du respect dû au monarque (celui-ci l'emporte généralement sur celui-là) (3), sont encore les moins graves, bien qu'il soit cruel de la part des dramaturges espagnols d'obliger leurs protagonistes à renoncer à leur amour et

(1) Lope, *Mirad á quién alabais.*
(2) Calderón, *Las tres justicias en una.*
(3) Calderón, *Saber del mal y del bien.*

à servir les intérêts de leur royal rival auprès de la dame qu'ils adorent. Que fera le pauvre caballero si c'est précisément lui que le monarque choisit comme messager auprès de sa dame ? Ce cas se présente fréquemment. Alors l'amour, l'honneur, le dévouement au roi (1) se disputent son âme ; il trouve des arguments également éloquents pour marquer la force de chacun de ces sentiments, et si l'invention de l'auteur ne lui venait pas en aide, il ne saurait auquel se résoudre. L'énumération de toutes les ruses sophistiques qu'emploient dans ce cas les dramaturges espagnols, serait fastidieuse ; il n'en est pas moins vrai qu'elles produisent souvent un grand effet.

La *Estrella de Sevilla* de Lope de Vega nous donne un exemple frappant du conflit entre l'amour et l'amitié, c'est-à-dire entre l'honneur et la loyauté. Ici cette lutte de passions contraires dans l'âme du protagoniste aboutit à un dénouement tragique. Don Sancho Ortiz, sur l'ordre du roi, tue le frère d'Estrella, Bustos Tabera, qui avait offensé le roi — bien qu'il ait fait semblant de ne pas le reconnaître — en

(1) Lope, *Guardar y guardarse*.

l'empêchant de suborner sa sœur. Or, c'est Don Sancho qu'Estrella aime, et c'est lui qu'elle avait choisi pour époux ; en outre, le frère d'Estrella est un de ses meilleurs amis. Lorsque le roi lui ordonne de le tuer, il éprouve un moment douloureux d'hésitation, mais obéit, puisque

> ...aunque injusto el Rey,
> Es obedecerle ley (1).

Don Sancho sacrifie son amour à la loyauté, et semble même pécher contre l'honneur. Mais nous ne pouvons décider cette question, car les dramaturges espagnols ont le secret de pouvoir justifier, avec une parfaite habileté, de telles actions. Il nous paraît cependant que le principe que Calderón pose dans *El Alcalde de Zalamea*, et qu'il formule ainsi :

> Al rey la hacienda y la vida
> Se ha de dar, pero el honor
> Es patrimonio del alma,
> Y el alma sólo es de Dios;

n'est pas souvent appliqué dans la comedia.

(1) Le deuxième vers manque dans le texte original nous avons cru pouvoir accepter le complément fourni par Trigueros, puisqu'il s'agit d'un lieu commun de la comedia.

Quelle que soit la cruauté avec laquelle on a vengé les offenses faites à l'honneur, devant la loyauté celui-ci semble désarmé. La loyauté n'était considérée d'ailleurs que comme un complément de l' « honor », mais celui-ci, étant personnel, devait parfois être sacrifié à la « lealdad » due au souverain. Quand, dans *El duque de Viseo* de Lope de Vega, doña Inés demande à don Egas pourquoi il est agité, celui-ci répond fièrement :

> ¿Por su honor, quién no lo es ?
> Del rey abajo, no hay hombre
> Que no desmienta y le mate.

La même idée perce dans le drame célèbre de Rojas : *Don Garcia del Castañar*, dont le second titre : *Del rey abajo ninguno*, indique assez que nul, en dehors du roi, ne peut s'attaquer impunément à l'honneur du caballero. Garcia del Castañar, pensant que c'est le roi qui voulait séduire sa Blanca adorée, laisse tomber de sa main le poignard et renonce à venger son honneur outragé. Il est vrai qu'il s'écrie : « honneur et loyauté, que ferons-nous ? » mais il n'empêche pas le séducteur couronné de s'éloigner. Et

quoique dans son âme les devoirs contradictoires de l'amour, de l'honneur, de la loyauté se heurtent, il ne songe pas un seul instant à se venger du roi ; il considère que cette vengeance serait une trahison. Quand, plus tard, il apprend que ce n'était pas par son souverain mais par don Mendo qu'il avait été offensé, il le poignarde. Et alors il tient devant le roi ce discours violent, où il exprime avec éloquence et avec une fierté vraiment espagnole les sentiments de tout hidalgo à l'égard de l'honneur :

Aunque sea hijo del sol,
Aunque de tus grandes uno,
Aunque el primero en tu gracia,
Aunque en tu imperio el segundo ;
Que estoy soy, y este es mi agravio,
Este el ofensor injusto;
Este el brazo que le ha muerto,
Este divida el verdugo ;
Pero en tanto que mi cuello
Está en mis hombros robusto,
No he de permitir me agravie
Del Rey abajo ninguno (1).

Nous avons déjà signalé l'habileté avec la-

(1) Voir par opposition, *El principe despeñado* de Lope, où le mari précipite d'un rocher le roi qui avait séduit sa femme.

quelle les personnages de comedia tyrannisés par la loyauté, l'amour et l'amitié savaient justifier l'autorité de chacun de ces sentiments. Il est curieux de les entendre se plaindre de la rigueur des lois de l'honneur, auxquelles ils se soumettent malgré leurs imprécations. Les dramaturges espagnols ont su s'élever au-dessus de leur époque à demi sauvage, et ont osé protester énergiquement au nom de la justice, du droit, de l'humanité contre l'empire tyrannique exercé par l'honneur sur les âmes. Nous sommes étonnés que Martinenche, qui semble connaître le répertoire du drame espagnol, ait pu écrire, en parlant de l'« honor », à propos des protagonistes de la comedia : « Et jamais dans leur âme une lutte douloureuse, une révolte contre un préjugé qui offense la nature et la religion » (1). Bien au contraire, les pièces de Lope et de ses successeurs, et même celles de Calderón, le poète par excellence de ce sentiment, contiennent des protestations formelles, nettes et énergiques, contre les lois de l'honneur et du duel, qu'ils traitent, dans les cas les plus doux,

(1) *La Comédie espagnole en France*, p. 131.

de sottes, fières et sauvages ennemies. Oui, les caballeros sentent quelquefois qu'un préjugé funeste pèse sur eux, qu'ils subissent les tortures de crises psychologiques qu'ils n'ont point provoquées, qu'ils sont victimes de conventions qui les obligent à venger les crimes d'autrui sur des proches parfois innocents. Lope appelle l'honneur un tyran illégal qui dispose injustement de la vie des hommes (1) ; sa tyrannie s'impose le plus souvent à cause de la femme (2). Calderón attaque aussi l'honneur, et dans une de ses pièces, l'empereur Charles-Quint, jeune, fait écrire, par le connétable, une lettre au pape Pie III, dans laquelle il lui demande de supprimer, à la suite d'un concile, la coutume barbare du duel, dont son empire a hérité des païens (3). La plus vigoureuse diatribe contre l'honneur est peut-être celle que Calderón met dans la bouche du protagoniste d'*El pintor de su deshonra* : elle résume les arguments des dramaturges espagnols

(1) *Los peligros de la ausencia.*

(2) Voir les paroles de Roberto dans *La inocente Laura.*

(3) Voir la fin de sa pièce : *El postrer duelo de España.*

contre cette loi injuste ; nous citerons tout le discours de Juan de la Roca :

Poco del honor sabia
El legislador tirano
Que puso en ajena mano
Mi opinion, y non en la mia.
¿ Que á otro mi honor se sujete,
Y sea ¡oh injusta ley traidora !,
La afrenta de quien la llora,
Y no de quien la comete !
Mi fama ha de ser honrosa,
Complice al mal y no al bien ?
Mal haya el primero, amen,
Que hizo ley tan rigurosa !
¿ El honor que nace mio,
Esclavo de otro ? Eso no.
Y que me condene yo
Por el ajeno albedrío !
¿ Cómo bárbaro consiente
El mundo este infame rito ;
Donde no hay culpa, hay delito ?
Siendo otro el delincuente,
De su malicia afrentosa
Que á mi el castigo me dén !
Mal haya el primero, amen,
Qué hizo ley tan rigurosa !

Il n'est pas besoin d'autre preuve pour absoudre, au moins en partie, les dramaturges

espagnols du reproche d'inhumanité. Des esprits, comme Lope et Calderón, devaient avoir conscience de ce qu'avait de barbare la conception de l'honneur de leur époque ; en effet, ce ne fut pas sans protester qu'ils s'y sont soumis. Mais ils n'étaient pas assez puissants pour déraciner une coutume implantée dans le cœur de la nation. De nos jours encore, surtout chez nous, on attaque le duel, par la parole et par la plume ; et à la première occasion, au risque de ne plus être conséquent avec soi-même, on se bat : en présence de l'usage sottement consacré par la société, on n'a que le courage de démentir, l'arme à la main. ce qu'on a soutenu dans ses discours ou dans ses écrits...

L'atmosphère brutale du drame espagnol exigeait, pour ainsi dire, que l'implacable loi de l'honneur l'emportât sur une conception plus humaine. Si les protestations du poète se sont perdues dans le bruit du cliquetis des épées, elles prouvent au moins que des sentiments plus nobles trouvaient aussi un écho dans les âmes : écho bien faible, il est vrai, car la comedia ne faisait jamais intervenir le grand principe de la conciliation et du pardon. Le peuple espagnol, quoique très catholique, n'a pas compris cette

belle doctrine du christianisme (1). Les poètes étaient, en majorité, les interprètes fidèles de la société de leur époque : ils la représentaient telle qu'elle était. Les drames où ils se sont élevés à des vues plus générales, plus hautes, plus universelles, où l'idée directrice est profonde, humaine, philosophique, ne sont pas nombreux, bien qu'ils soient moins rares que ne le prétendent les adversaires du théâtre espagnol.

(1) Même de nos jours, le public espagnol n'accepte pas une pièce où le mari pardonne à la femme coupable. Telle est la raison qui a fait échouer la *Realidad* de Perez Galdos. Voir J. Yxxar, *El arte escénico en España*, t. I, p. 309-341, Barcelona, 1894.

V

COMMENT SE MANIFESTE L'ESPRIT DE LA COMEDIA DANS L'ŒUVRE DE CORNEILLE

Les principaux caractères du peuple et du théâtre français sont bien différents de ceux du peuple et du théâtre espagnols : nous étant proposé de comparer ces deux genres de drame, nous ne pouvons négliger cette différence. Quelque changement que l'esprit espagnol ait introduit dans la société et dans la littérature françaises, il ne put jamais y avoir entre les deux peuples assimilation complète. La plupart des emprunts que firent les auteurs français du XVIIe siècle au drame espagnol ne s'adaptèrent pas à la comédie et à la tragédie françaises même en raison de cette opposition du génie littéraire des deux nations.

Mais quel est le caractère essentiel de la litté-

rature française? M. Brunetière, l'éminent critique, s'efforce, dans une de ses études, de découvrir un élément commun à toutes les œuvres, aux plus anciennes comme aux plus récentes, et qui permette de les définir et de les distinguer des littératures étrangères. Il découvre dans tout livre français des qualités d'ordre, de clarté, de logique, de précision, d'élégance et de politesse; et il essaie de démontrer que toutes ces qualités « se rattachent ou plutôt dépendent comme autant d'effets d'une même cause » qui consiste en ce que la littérature française est une littérature essentiellement pratique ou pragmatique, et sociale par conséquent. Les écrivains français se sont toujours adressés à toute la société, « ils n'ont jamais séparé l'idée de leur art de celle de l'intérêt, du profit réel, ou du plaisir du lecteur », et par cela même tout ce qui peut amuser ou instruire est entré dans le domaine de la littérature française. C'est dans son caractère essentiellement social, humain, que M. Brunetière voit la raison de son universalité. Il attribue encore à cette qualité l'infériorité des genres personnels, subjectifs, par rapport à ceux qu'il appelle communs. C'est donc par le caractère par excellence social de la litté-

rature française que l'éminent critique cherche à expliquer ses défauts, c'est-à-dire le manque de profondeur et d'originalité. Ce sont surtout les Allemands qui ont reproché à la littérature française de manquer de profondeur ; suivant M. Brunetière, ce n'est là qu'une apparence, la qualité de l'esprit français étant précisément d'exprimer clairement, simplement, ce que les écrivains allemands font peut-être confusément, et d'une manière qui n'est pas à la portée de tout lecteur. Il ne nie pas qu'elle manque d'originalité ; c'est là le défaut de la littérature française classique (1).

Tout cela s'applique à la littérature dramatique. Pour la forme, nous avons dit que le théâtre imitait les modèles classiques mis à la mode par la Renaissance selon les théories italiennes. Il s'agit d'examiner maintenant dans quelle mesure il traduisait l'esprit national, les sentiments et les idées du peuple français ; et ce que nous devons surtout nous demander, c'est dans quelle mesure la tragédie classique de Corneille peut être regardée comme nationale, comme représentant l'esprit français, et jusqu'à

(1) Voir ses *Études critiques*, t. V, Paris, 1893.

quel point Corneille mérite le titre de « père du théâtre français ».

La critique française, pour prouver que la tragédie classique est nationale, donne comme argument principal que la raison qui a pour attributs la clarté, la logique, la précision, y trouve son expression éminente. Tandis qu'en Espagne le classicisme ne pouvait pénétrer dans le domaine du drame, parce qu'il n'était pas en harmonie avec la vie, le caractère, la morale du peuple; en France, au contraire, les doctrines dramatiques apportées par la Renaissance triomphaient facilement. C'était réellement l'esprit français qui renaissait dans l'esprit antique, ses qualités étant essentiellement des qualités antiques (1). En fait, toutes ces qualités n'avaient qu'une valeur de forme, elles n'apparaissaient que dans la construction de l'ouvrage dramatique, dans la disposition de ses parties, dans sa conception, dans sa langue. Mais si nous regardons les choses de plus près, pourrons-nous dire que les personnages de la tragédie sont les porte-paroles de l'âme française, qu'ils expriment les sentiments et les idées de leur époque? A

(1) Faguet, *La tragédie française au XVIe siècle*, p. 3.

grand'peine. Car la tragédie ne se proposait pas ce but ; elle voulait ressusciter les héros de l'antiquité, et son atmosphère était celle d'un monde depuis longtemps disparu. D'où une contradiction singulière : comment associer dans la tragédie les exigences de la couleur locale au caractère national ?

Porter un jugement sur la tragédie classique française, que l'on déclare en même temps nationale est assez difficile. Bien des critiques français prétendent que le génie de Corneille vivifia l'esprit des âges anciens ; d'autre part, on ne se lasse pas de nous répéter que ses tragédies inaugurèrent la période la plus glorieuse du théâtre « national ». Les études comme celle de M. Desjardins (1) dans laquelle il essaie de montrer que Corneille fit revivre les principales époques de l'histoire romaine, qu'il sut faire ressortir les événements et leurs causes intimes, dégager l'âme des grandes figures avec un sens historique parfait, s'inspirent vraiment moins de l'amour de la vérité que de l'ardeur du panégyriste. Quant au caractère national de la tragédie — et cela seul nous intéresse ici — nous croyons pouvoir dire qu'on en a aussi exagéré l'importance.

(1) *Le grand Corneille historien*, Paris, 1861.

Nous allons jeter un coup d'œil sur la société de l'époque à laquelle s'adressaient les ouvrages de Corneille, pour déterminer plus exactement les éléments assez rares du sentiment et de la pensée nationale qui pénétraient dans l'âme de ses antiques héros et héroïnes. En même temps nous signalerons les points où l'influence espagnole en général, et celle de la comedia en particulier, contribuèrent à faire ressortir les traits caractéristiques de la vie sociale contemporaine. Nous chercherons donc, tout d'abord, si les traits qui caractérisaient la société espagnole se retrouvent dans la société française de cette époque.

La religion catholique, dont l'influence était prépondérante en Espagne, avait aussi un grand empire sur les âmes françaises. C'est de France que partit Godefroi de Bouillon, à l'ombre de la croix, pour reconquérir le Saint-Sépulcre ; et ce pays resta toujours fidèle à cette tradition d'héroïsme religieux. La lutte contre la Réforme y fut ardente, et si elle n'alla pas jusqu'à créer un tribunal d'Inquisition, la défense de l'unité de l'Église l'entraîna à des actes tels que le massacre de la Saint-Barthélemy. L'intolérance à

l'égard des protestants dura longtemps encore, puisque Louis XIV révoqua l'édit de Nantes au milieu de son règne. C'est à cette époque que l'influence de l'Eglise atteignit son apogée et c'est contre la Sorbonne, où se manifestait cette puissance, que les philosophes du siècle suivant dirigèrent leurs premiers coups. Le catholicisme était donc un facteur important à l'époque de Corneille, et l'on doit en trouver les traces dans la littérature. Mais il semble que l'emploi de l'élément religieux dans le théâtre classique rencontra au XVIIe siècle la même hostilité que jadis les mystères ; les choses de la religion ne devaient point être portées au théâtre. On se rappelle les vers de Boileau :

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles.

Cependant nous savons que cet élément ne disparut jamais complètement de la scène. Un des plus dignes prédécesseurs de Corneille, Rotrou, écrivit ses meilleurs ouvrages quand, imitant des modèles espagnols, il traita des sujets religieux, comme le prouve son *Saint Genest*. Corneille, élève des Jésuites, avec les-

quels il resta toute sa vie en relation, avait l'âme profondément chrétienne et fit, lui aussi, un usage heureux de la religion, surtout dans *Polyeucte*. En dehors du théâtre, il s'adonna à la poésie religieuse : il traduisit l'*Imitation de Jésus-Christ*, des psaumes, des hymnes, etc. On ne peut nier que la comedia espagnole, dont l'esprit était souvent religieux, n'ait contribué à maintenir cet élément de foi dans le drame français. Les pièces de Rotrou, dans ce genre, même le *Don Juan* de Molière — à propos duquel Fournel avait justement fait remarquer que c'était un véritable *auto sacramentale* (1) — ne sont, pour ainsi dire, que des adaptations, et nous aurons occasion de montrer plus loin que *Polyeucte* et *Théodore* de Corneille subirent aussi l'influence du théâtre espagnol. Les auteurs

(1) *La littérature indépendante*, Paris, 1862, p. 39. Il est vrai que Publuque (II, 264) dit à ce propos de Molière : « il aurait pu faire un bon ouvrage en se bornant à traduire, il en a fait un meilleur en créant » ; en proclamant l'immoralité de l'athéisme, il y avait introduit une tendance morale qui, selon l'auteur cité, manquait à l'original. — Il nous paraît que dans cette assertion se manifeste encore l'habitude des critiques français qui veulent à tout prix démontrer la supériorité des adaptations sur leurs originaux.

classiques du XVIIe siècle semblent avoir ignoré les richesses des anciens mystères. On ne s'expliquerait donc pas l'emploi qu'ils firent des vérités de la foi, si l'on n'admettait l'influence de la comedia.

Le sentiment monarchique, le profond respect du souverain est encore un trait qu'on peut retrouver dans la société française du XVIIe siècle. Mais il y a une grande différence entre le loyalisme français et le loyalisme espagnol. Nous avons fait remarquer qu'en Espagne, le sentiment monarchique était, comme le catholicisme, un complément de l'idée nationale. Le sentiment d'égalité qui animait les diverses classes avait unifié la nation ; elles se rattachaient fortement au roi, considéré comme le premier représentant de l'idée nationale. Le peuple espagnol et son roi ne s'opposaient donc pas, comme en France où — sous Louis XIII, avec qui la monarchie devint absolue (1) et surtout sous Louis XIV, — la nation se distinguait très nettement du roi. La conception espagnole qui respectait dans le souverain le représentant tem-

(1) D'Avenel, *Richelieu et la monarchie absolue*, Paris, 1884.

porel de Dieu, n'était pas servile ; tandis que dans le respect des Français pour un Louis XIV, par exemple, il y a une humilité qui pourrait bien vite dégénérer. Le Roi-Soleil était une sorte de despote oriental, dont la puissance effarouchait plutôt qu'elle ne commandait le respect. N'avait-il pas dit lui-même : « l'État c'est moi » ? En Espagne, l'État c'était la nation et le roi, et le culte que l'on y rendait à la personne du monarque ne s'adressait en réalité qu'au premier représentant de l'idée de l'État.

Le loyalisme sincère, le sentiment profondément monarchique de la comedia espagnole ne pouvaient que produire une impression heureuse sur la tragédie aristocratique. Dans le théâtre de Corneille, les souverains, les princes, les chefs de guerre sont toujours représentés comme des êtres supérieurs, à l'abri des faiblesses du vulgaire, comme des élus de Dieu. Conscients et fiers de leur mission surhumaine, ils parlent et agissent toujours comme s'ils ne devaient de comptes qu'au Très-Haut. Où Corneille pouvait-il trouver des exemples plus frappants de ce langage que dans le théâtre espagnol ? Où aurait-il trouvé, ailleurs que dans les pièces espagnoles, une justification plus hardie

de ce principe d'obéissance aveugle à notre souverain et, en général, à nos supérieurs ? Comment ces mots qui résument le pouvoir absolu de l'autorité, « se taire et obéir », « fermer la bouche », auxquels il se heurtait à tout moment, ne l'auraient-ils pas influencé ? Le sentiment monarchique familier au XVIIe siècle, l'exaltation de Corneille, l'héroïsme espagnol concouraient à fortifier l'admiration de celui-ci pour la puissance surhumaine et pour l'autorité souveraine ; il ne leur donna pas dans son théâtre une moindre place que les dramaturges castillans. Si Napoléon a réellement dit à propos de Corneille : « S'il vivait, je le ferais prince », il ne devait pas songer seulement à son génie littéraire ; il retrouvait chez le poète ses idées politiques. Le grand héros de la volonté, qui exigeait de ses sujets l'obéissance la plus absolue, devait marquer sa reconnaissance à l'auteur dramatique qui avait défendu le droit des souverains et des grands généraux avec tant de force et de chaleur.

Cependant la comedia espagnole ne nous présente pas seulement les rois et les grands, mais aussi les êtres inférieurs, le peuple ; cet élément « vulgaire » n'existe pas dans la tragédie clas-

sique. Corneille ne pouvait donc pas introduire dans son théâtre les éléments du drame castillan qui résultaient du conflit entre les puissants et le peuple. Dans le vaste répertoire espagnol, on trouve de véritables drames populaires d'accent révolutionnaire ; le peuple, qui sait résister à la force et à la violence même de ses supérieurs, y est respecté, on en tient compte. En Espagne, le paysan n'était pas taillable et corvéable à merci ; malgré la force de l'esprit féodal, il pouvait faire valoir ses droits. Tout en reconnaissant l'autorité, la comedia fait entendre de justes cris de révolte contre ses abus (1).

En France, l'esprit chevaleresque n'avait pas gardé le caractère sombre qu'il avait eu au Moyen Age et qu'il garda en Espagne ; il s'était affiné, et ses manifestations n'étaient plus brutales. L'influence de l'Espagne sur les mœurs et

(1) Pour en donner un exemple, nous renvoyons à *La fuente Ovejuna* de Lope où le peuple finit par s'indigner de la violence et de la tyrannie du commandeur et le tue. Le poète paraît résumer ainsi la morale de sa pièce, qui ne s'accorde pas tout à fait avec les principes de discipline que prône la comedia :

Cuando se alteran
Los pueblos agraviados, y resuelven,
Nunca sin sangre é sin venganza vuelven.

les coutumes françaises avait succédé à celle de l'Italie ; d'ailleurs, la France était préparée à cette influence ; l'élément romanesque triomphait dans la pastorale, dans les romans de chevalerie, les Amadis ; d'autre part, la société de l'époque de Louis XIII était pénétrée d'un esprit aventureux, sensible et sensuel, qu'elle était heureuse de retrouver dans la comedia espagnole.

La vie du gentilhomme français de ce temps rappelle, à plus d'un titre, celle du caballero espagnol. S'il n'avait pas son culte excessif de l'honneur, celui-ci jouait cependant un assez grand rôle dans sa vie. L'honneur était l'idéal éclatant sur lequel ses yeux étaient toujours fixés, et pour le défendre, il risquait sa vie aussi facilement que l'hidalgo espagnol. Comme lui, il méprisait la vie et bravait la mort. Les chroniques contemporaines sont pleines de récits qui montrent qu'à cette époque, en France, la chasse aux aventures, la galanterie, les actions extraordinaires, étaient si fort en honneur (1) qu'on aurait pu se croire au pays du chevalier de la Triste Figure. Tout ce qui a une apparence

(1) D'Avenel, ouvrage cité, tome I, p. 306, 332.

chevaleresque ou galante plait également aux hommes et aux femmes, et ceux qui ne peuvent pas accomplir d'aussi extravagants exploits, en rêvent et se plaisent à leur récit. L'épée joue aussi un grand rôle dans la vie du gentilhomme ; on a pour elle le plus profond respect. La manie des duels sévissait en France presque avec la même fureur qu'en Espagne (1). Il va sans dire que, comme en Espagne, c'est pour la femme que s'accomplissaient ces prouesses. Mais la femme française vivait dans d'autres conditions que les « damas » espagnoles du temps de Lope et de Calderón.

Celles-ci, nous l'avons fait remarquer, étaient condamnées à un rôle très inférieur ; leurs maris ou leurs frères avaient sur elles un pouvoir presque despotique. En France, à cette époque, l'influence de la femme allait grandissant ; elle intervenait même dans la direction des affaires politiques. Son commerce n'entraînait pas les mêmes dangers qu'en Espagne, c'était le devoir de tout

(1) Lope de Vega y fait même allusion dans sa pièce intitulée : *Mas pueden celos que amor*, acte III, sc. 4, quand il dit :

Andan estos desafios
Tan publicos en Paris, etc.

galant homme de causer avec les dames ; et cela contribua certainement à adoucir et à affiner les mœurs de l'ancienne chevalerie. Mais en même temps l'amour s'affadit et tourna à la galanterie. En Espagne, c'était une passion impétueuse, que les difficultés à surmonter et les dangers à affronter rendaient encore plus forte ; en France, c'était un jeu de la fantaisie qui s'exprimait dans une langue particulière. Saint-Evremond disait avec raison : « En Espagne, on ne vit que pour aimer ; ce qu'on appelle aimer en France, n'est proprement que parler d'amour et mêler aux sentiments de l'ambition la vanité des galanteries (1). »

Mais la grande majorité de la nation française ne subit pas l'influence de l'Espagne, qui n'atteignit que les classes supérieures, les « dix-mille ». La manie des duels était de mode entre les grands seigneurs ; la galanterie romanesque, les jeux de la pastorale n'étaient qu'un divertissement des nobles et des grandes dames. Les mœurs, les coutumes, la langue espagnoles n'avaient été acceptées et imitées que par les courtisans et les gentilshommes qui marchaient

(1) *Œuvres de M. de Saint-Evremond*, 1740, t. III. *Sur nos comédies*, page 230.

sur leurs traces ; le peuple, comme le prouvent de petits écrits dont il sera question plus tard, tournait en ridicule aussi bien les Espagnols que les Français qui les imitaient.

En cherchant chez Corneille l'expression de l'esprit de son temps, nous devons faire une distinction entre ses comédies et ses tragédies. Ses comédies, écrites avant le *Cid*, rappellent à plusieurs égards les pastorales ; l'amour, la galanterie y jouent le rôle principal, et l'on y retrouve l'élément romanesque et sentimental : ce qui s'explique, en partie, par l'influence du milieu. Il disait lui-même de la comédie qu'elle n'était qu'un « portrait de nos actions et nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance (1) », aussi, dans ses comédies de jeunesse, essaie-t-il de reproduire les sentiments, les idées de son époque.

Il en est autrement de ses tragédies. On ne pourrait dire que ses personnages n'ont rien de l'esprit contemporain, mais celui-ci semble plutôt se manifester malgré le poète ou du moins à son insu. Victor Hugo, dans sa préface de *Crom-*

(1) *La Veuve*, au lecteur, tome I, p. 377.

well, disait que la Rome de Corneille était espagnole et que l'on ne reconnaissait pas en elle, sauf peut-être dans *Nicomède*, la Rome véritable. Nisard, parlant des tragédies politiques de Corneille, fait la remarque suivante : « Les mœurs de la Fronde avaient mis à la mode le mélange de la politique et de la galanterie. Corneille fit des politiques galants (1) » ; M. Jules Lemaître dit une chose analogue : « ses Romains à lui n'étaient que des Français du temps de Louis XIII ou de la Fronde (2) ». A notre avis, Corneille a subi aussi bien l'influence de son époque que celle de l'Espagne. Mais les éléments de ses tragédies qui peuvent être regardés comme exprimant l'esprit contemporain se confondent avec ceux qui sont dus à l'Espagne, ou bien ils sont absorbés par eux.

Nous examinerons dans la suite de ce travail la part qui, dans l'œuvre de Corneille, revient à l'esprit de la comedia espagnole ; nous pouvons dès maintenant l'indiquer. Nous avons vu que le sentiment religieux et le sentiment monarchique tenaient une grande place dans le théâtre espagnol et dans le théâtre fran-

(1) *Hist. de la litt. française*, Paris, 1844-61, t.II,p.162.
(2) *Corneille et la Poétique d'Aristote*, p. 26.

çais. Mais les autres attributs de l'esprit chevaleresque ne pouvaient être transportés sur la scène française sans heurter les habitudes ou le caractère du peuple ; il fallut les modifier pour les faire accepter et voilà pourquoi les auteurs du XVIIe siècle, en empruntant des pièces au répertoire espagnol, ont paru leur enlever toute couleur. « Les pirates français ont montré peu de goût ou de jugement dans l'emploi des trésors qu'ils ravissaient. Ils ne sont pas allés en Espagne pour chercher l'inspiration seulement. Il y sont allés autant pour emprunter la matière que la manière de leurs pièces. Quel fut le résultat ? Ils ont pris le ton de l'exagération espagnole, mais sans pouvoir s'approprier cette imagination ardente qui donne à la littérature espagnole ses nuances éblouissantes, comme le chaud soleil colore un jardin des tropiques. Chez les Français, la noblesse castillane a dégénéré en pompe vaine et les images vivantes se sont transformées en emphase vide (1). »

Ces paroles ne peuvent évidemment pas s'ap-

(1) Lee Davis Lemay. *A study in Corneille*. Baltimore, 1899, p. 77.

pliquer à Corneille, mais nous verrons que l'influence de la comedia espagnole lui fut funeste à certains égards. Il ne pouvait faire disparaître les différences de caractère des deux nations. Les qualités françaises de bon sens, de raison, de clarté, d'humanité, ne se rencontrent guère dans la comedia. Ce n'est pas à dire que l'on n'y trouve pas des observations qui témoignent d'une connaissance profonde des hommes et des choses : les auteurs castillans signalent les dangers du commerce avec les grands, l'instabilité de la faveur, les vicissitudes de la fortune, etc. Le bon sens des « graciosos » (1), des « escuderos », des « lacayos », qui rappellent le prudent Sancho Pança, bien qu'ils soient plus instruits que lui, prouve qu'une juste conception de la vie n'est pas du tout étrangère au caractère espagnol. Don Quichotte lui-même, dans ses intervalles lucides, fait entendre la voix de la pure raison. Mais cette sagesse espagnole ne se traduit pas en actes. La fougue et la richesse de l'imagination empêchent la froide raison d'intervenir. En

(1) Le gracioso, de *La Cisma de Inglaterra* de Calderon, par exemple, atteint presque à la hauteur des fous sages de Shakespeare.

France, au contraire, la raison dirige, contrôle l'imagination ; elle ne tolère aucun écart ni aucun excès de sa part. Ce rôle modérateur du bon sens qui a pour principe : « ne quid nimis », ne peut être que défavorable à la poésie subjective.

Il y a donc lutte chez Corneille entre le bon sens français et l'imagination bruyante espagnole. Son sens historique le garda de traduire ou d'adapter les pièces compliquées, espagnoles par essence ; s'il ne tira pas un plus grand parti de la riche invention espagnole, c'est aussi à cause des règles des unités, contre lesquelles il péchait lorsqu'il cédait aux tentations de la comedia. Ces règles contribuaient, avec la tendance de l'esprit français à moraliser et à instruire, à ce qu'il y eut, dans ses tragédies, plus de paroles que d'événements, plus de rhétorique que d'actes. Le théâtre espagnol tient notre curiosité sans cesse en éveil ; en France, elle languit à écouter le récit de ce qui se passe hors de la scène et les sentences morales qui l'accompagnent. Cependant l'influence de Lope et de son école se fait sentir dans cette recherche des scènes terribles qu'on a si souvent constatée chez Corneille. L'emploi de l'extraordinaire et du

merveilleux même peut se ramener, en grande partie, à l'influence du théâtre espagnol (1). Lui-même préférait parmi ses tragédies celles qui abondent en situations tragiques, capables d'éveiller l'épouvante.

On retrouve chez Corneille un autre trait essentiellement caractéristique du drame espagnol : c'est la recherche des situations extrêmes et des contrastes qui en résultent. Comme ses modèles, il sait mettre ses héros et ses héroïnes en présence d'alternatives également critiques, et les scènes où les personnages sont déchirés de sentiments contraires ont assurément un caractère espagnol. L'issue de ces crises psychologiques est bien souvent cruelle : c'est la mort ou la chute, il faut vaincre l'amour ou être déshonoré, perdre sa maîtresse adorée ou renoncer à un trône, etc. Comme les caballeros et les damas espagnols, les héros antiques de Corneille sont toujours sur le point de tomber de Charybde en Scylla. On retrouve même chez lui

(1) Ce sont peut-être aussi les exemples du théâtre espagnol qui lui ont inspiré des principes comme celui-ci : « je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. » Au lecteur, *Héraclius*, t. V, p. 147.

ce raffinement de cruauté qui rend les contrastes plus saisissants et qui consiste à opposer de proches parents, ou des amis : en quoi il bravait Aristote (1), ce qui est grave.

Ce qui fait le fond de presque toutes ses tragédies, la lutte du devoir, de l'honneur, de la gloire et des passions ; ce que nous pourrions nommer la lutte des idées et des sentiments et ce qu'il appelle lui-même « les belles et les puissantes oppositions du devoir et de la passion (2) » ; en un mot, le secret de la nouveauté et du succès de ses pièces, consistait donc dans l'emploi d'un grand principe de la comedia.

Mais la différence entre le génie espagnol et le génie français entraîna des modifications. Le bon sens devait naturellement être choqué des exigences de l'honneur espagnol et de ce qu'il y a d'irraisonnable et d'illogique, voire même d'absurde, dans ses ordres contradictoires. L'héroïsme des caballeros et des dames espagnols qui se soumettaient sans réserve aux commandements de l'« honor », plaisait beaucoup à Corneille, et s'accordait avec son amour du

(1) J. Lemaître : *Corneille et la Poétique d'Aristote*, p. 52.
(2) Examen, *Héraclius*, p. 147.

devoir, son respect de la vertu et la fierté secrète de son âme. Comme il ne pouvait peindre la grandeur d'âme dans les cadres conventionnels des milieux espagnols, il transforma l'honneur en volonté, en devoir, et entoura ses héros et ses héroïnes, qui luttaient au nom de ces sentiments, d'une auréole de gloire plus éclatante que celle des Espagnols. L'héroïsme consistait donc à faire son devoir malgré les révoltes du cœur ; les personnages qui, chez Lope et ses successeurs, étaient esclaves de l'honneur, sont, chez Corneille, esclaves du devoir : cette transposition est l'œuvre du bon sens français. L'amour de la patrie, l'accomplissement du devoir, la satisfaction de l'ambition marquent le triomphe de la raison sur le sentiment, qui équivaut à la victoire de « l'honor » sur les aspirations de l'individu dans la comedia espagnole, et le devoir est exalté chez Corneille, comme l'était l'honneur dans la comedia. L'orgueil, la fierté, la mégalomanie, font cortège ici à « l'honor », là au « devoir ».

L'amour devait donc être relégué à un rang inférieur, et son importance allait diminuant dans les pièces de Corneille à mesure qu'il s'absorbait dans la glorification de la volonté.

La devise du caballero était : « ma dame avant tout (1) », bien qu'il fût capable de renoncer à son amour lorsqu'il y était obligé par des considérations plus hautes. Mais l'amour n'eut jamais en France la même force qu'en Espagne. La raison interdit toujours les éclats fougueux et l'oubli de soi-même, et subordonna l'amour aux fins de la vanité et de l'intérêt, souvent sans grand débat. Il n'était pas assez fort chez les Français pour que le désir de le satisfaire envahît toute leur âme. C'était un sentiment élégant, raffiné, mais artificiel, moins vrai et moins naturel que dans la comedia espagnole, et souvent en opposition avec cette passion sauvage et sensuelle qui s'y manifestait.

La différence de caractère des deux peuples n'explique pas seule la place qu'occupe l'amour dans les pièces de Corneille. Tout le monde sait qu'il ne le considérait pas comme un sentiment fort et puissant, mais comme quelque chose de très vulgaire, de très commun ; il écrivait

(1) Voir la pièce de Calderon intitulée : *Antes que todo es mi dama*

à Saint-Evremond : « l'amour est une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque ; j'aime qu'elle y serve d'ornement, mais non de corps ». Son individualité, les événements de sa vie, son milieu le poussaient également à concevoir l'amour comme un sentiment inférieur. Lope de Vega, Calderón, Alarcón vivaient d'une vie orageuse, romanesque, analogue à celle de leurs héros ; Lope ne renonça même pas à l'amour quand, dans sa vieillesse, il se fut retiré dans le sein de l'Église. La vie de Corneille, au contraire, était régulière, monotone ; il ignora les élans fougueux du cœur et aima à peine... quoiqu'il fît un mariage heureux. Même jeune, il ne connut pas la passion ; il composa, il est vrai, quelques vers d'amour, mais ils manquent totalement de chaleur ; l'amour est le sujet principal de ses comédies antérieures au *Cid*, mais il semble plus disposé à écouter la voix de la raison que celle du cœur ; c'est le germe de la conception qui se manifestera dans ses œuvres ultérieures. La peinture, la plus touchante peut-être, de l'amour se trouve dans sa *Psychée* ; mais il ne cessa jamais (même vers la fin de sa vie) de professer à l'égard de ce sentiment un

dédain relatif, qui apparaît dans cette poésie désabusée dédiée à D. L. T. :

> Que l'on commence d'être heureux
> Quand on cesse d'être amoureux,
> Lorsque notre âme s'est purgée
> De cette sottise enragée
> Dont le fantasque mouvement
> Bricole notre entendement.

Entendement ! Voilà sa devise. Obéir aux commandements de la raison, se soumettre au devoir, vaincre le sot amour qui ne sait que nous empêcher d'accomplir nos tâches sérieuses... Et son imagination se peuplait de personnages qui renonçaient à leurs sentiments naturels et qui déployaient une énergie surhumaine pour faire triompher ses chères doctrines. Cela contribuait à provoquer des situations extraordinaires ; car la puissance de la volonté ne pouvait pas se manifester dans la vie quotidienne. Et Corneille s'entendait à créer des états d'âme bizarres, à faire naître des contrastes excessifs ou des alternatives funestes, qui mettaient à de rudes épreuves l'héroïsme de ses personnages. Il a emprunté ces complications pleines de dangers aux auteurs des comedias espagnoles,

comme il leur doit la ruse machiavélique avec laquelle ses personnages justifient le parti qu'ils prennent, à la suite de violentes crises psychologiques. Il est redevable aussi au drame espagnol d'une qualité saillante de son style : l'usage des antithèses, en partie du moins, car il s'inspira aussi de Sénèque. A rendre des situations heurtées, ses alexandrins gagnèrent de la noblesse et de la force. Corneille est un vrai maître dans l'art du style ; mais, à notre avis, la puissance de sa versification, la vigueur de sa langue, en un mot les beautés de la forme, éblouirent la plupart de ses critiques au point de leur cacher ses faiblesses et ses défauts essentiels.

En effet, quel fut le résultat de l'influence de la comedia ? L'exaltation de l' « honor » espagnol amena Corneille à glorifier la volonté. Ce qui était approprié aux mœurs espagnoles devint chez lui un principe abstrait, et ses personnages furent de froides abstractions. Ses héros et ses héroïnes, à quelque nationalité qu'ils appartiennent, quels que soient leur âge et leur position sociale, ne veulent que parce qu'ils veulent vouloir, parce qu'ils trouvent plaisir à démontrer le

pouvoir terrible de leur volonté. Au moyen de raisonnements subtils, ils s'efforcent de nous faire croire que l'honneur, la gloire, l'ambition exigent d'eux qu'ils agissent d'une certaine manière. Ils semblent convaincus que l'exemple de leur énergie excitera l'admiration, mais ils se trouvent dans des situations si bizarres, qu'elles ne se présentent presque jamais aux simples mortels, et perdent ainsi toute autorité. De plus, leur volonté nous apparaissant sous forme d'orgueil, ils sont encore plus froids, plus inhumains que ne le sont les « caballeros » et les « damas » esclaves de leur honneur. Les préjugés espagnols avaient du moins quelques racines dans la réalité, et s'expliquaient, en partie, par les mœurs contemporaines du peuple ; chez Corneille, cet élément de vérité fait complètement défaut. Rien ne montre mieux l'empire de l'abstraction dans son théâtre que la ressemblance des hommes et des femmes ; les dames espagnoles gardaient toujours quelque chose de féminin, même dans leur héroïsme ; les figures de femmes du poète français surpassent peut-être les hommes dans leur passion exagérée de volonté maniaque, et perdent ainsi le charme de la faiblesse et presque tout caractère d'humanité.

La comedia espagnole est fortement imprégnée du caractère national ; le théâtre de Corneille n'est qu'un reflet pâle et partiel de l'esprit de son peuple et de son époque. Dans l'une, se reflète l'image de la société unie de l'Espagne ; dans l'autre, filtre une atmosphère de cour à travers les peintures de caractère de quelques grands personnages à l'antique. C'est, pour ainsi dire, malgré Corneille que l'esprit contemporain et national a effleuré de son faible souffle son monde classique ; il voulut peindre, lui, des Romains, des Parthes, des Longobards, des Huns, etc. ; mais il échoua souvent à cause de la couleur locale, lorsqu'il évoquait de leurs sépulcres les grandes figures des temps passés. Dans les pièces espagnoles, au contraire, nulle trace de couleur locale : leurs Grecs, leurs Romains, leurs Persans, leurs Hongrois, leurs Portugais, leurs Polonais, leurs Français, tous sont des Espagnols ; et leurs idées, leurs sentiments, leurs actes ne diffèrent en rien de ceux des hidalgos et des dames de leur époque. Les personnages de Corneille ne sont ni antiques, ni Français : ce sont des demi-Espagnols. Comme il tenait à l'essence contradictoire du classicisme qui ne pouvait exprimer l'esprit national

et contemporain, il nous présenta un monde mélangé dont les personnages devaient être indéterminés. C'est donc dans une mesure très relative qu'on pourrait appeler Corneille le créateur du théâtre national ; et Martinenche a tort de reprocher au comte de Schack (1) d'avoir blâmé les tragiques français de franciser la matière antique ou étrangère, tandis qu'il fait l'éloge des Espagnols qui l'ont espagnolisée. Les héros et les idées des pièces de Lope, Castro, Calderón, Alarcón, Tirso leur ont été fournis par une grande société riche en passions. D'où viennent ceux de Corneille ? Ils ne sont pas issus du sol natal ; on retrouve en eux le cachet de l'esprit antique et de l'esprit espagnol. Aussi les comedias espagnoles, jaillies de l'organisme vivant d'une nation, ont-elles plus d'intérêt, font-elles plus d'effet et sont-elles plus vivantes que les pièces de Corneille, artificielles et inanimées.

Si maintenant nous cherchons comment l'universel, le type d'humanité éternelle a été réalisé dans le théâtre de Corneille, nous verrons qu'à cet égard encore on a exagéré le mérite du

(1) *La Comedia espagnole en France*, p. 125.

poète français. Si le reproche fait à la comedia espagnole par Mérimée et répété par Morel-Fatio est en partie justifié, à savoir que « les dramaturges espagnols n'ont créé que des personnages de convention, agissant d'après certaines règles invariables, accessibles seulement à certaines passions héroïques, et dont la forme est toujours la même » (1), il nous paraît qu'à leur tour les auteurs du théâtre classique n'ont pas non plus réalisé ce type idéal et universel que nous exigeons du génie poétique. La comedia espagnole devait, de par son caractère local et contemporain, user de beaucoup d'éléments accidentels ; elle devait, au lieu de caractères, se contenter d'ébauches plus ou moins imparfaites. Mais le théâtre classique ne nous a pas gâtés par la création de caractères. Nous avons montré que les personnages de Corneille sont des entités abstraites, avec lesquelles il opère comme avec des quantités mathématiques ; le grand souffle d'humanité effleure à peine ces abstractions rigides, purement imaginaires, qui sont uniformes puisqu'elles proclament toutes,

(1) P. Mérimée, *Mélanges historiques et littéraires*, Paris, 1855, p. 257.

plus ou moins, le triomphe de l'énergie. D'autre part, Alarcón, — pour ne citer que lui — semble, à certains égards, contredire l'opinion formulée par M. Morel-Fatio, qui souvait peut-être trop au théâtre classique français lorsqu'il dit par rapport à la comédie : « Le théâtre, toutefois, échappe à cette immixtion de la morale et de la sentence ; il y échappe trop, en ce sens qu'il manque d'un certain lest de doctrine, qu'il est trop exclusivement frivole, qu'il amuse ou émeut, mais, selon notre goût du moins, n'enseigne pas assez » (1). Alarcón savait ébaucher de vrais caractères, plus vrais, plus généraux, plus humains souvent que les types de Molière. Chez plus d'un auteur espagnol nous trouvons l'esquisse de caractères où la tendance à en donner une. La comédie est riche en conceptions puissantes dont le théâtre classique français ne saurait se faire gloire. *La vida es sueño* ou *El mágico prodigioso* de Calderón, n'échappent-elles pas au reproche fait aux pièces espagnoles de ne pas avoir de valeur universelle et philosophique ?

Quoqu'il en soit, nous devons constater que

(1) *La comedia española* du XVIIe siècle, Paris, 1881, p. 30.

s'il est vrai que le drame espagnol, en général, n'est pas profondément humain, on ne peut pas, à cet égard, mettre le théâtre classique au-dessus de lui. Les critiques français, si perspicaces lorsqu'il s'agit de découvrir les défauts de la comedia, ne s'aperçoivent pas qu'on pourrait faire les mêmes reproches au théâtre qu'ils glorifient.

On comprend mieux la critique anglaise dont quelques représentants accusent le théâtre castillan de manquer d'universalité ; l'infériorité du théâtre espagnol est manifeste lorsqu'on le compare au théâtre de Shakespeare. Mais si nous pouvons accepter la séparation qu'a établie Lewes entre les auteurs de comedias et Shakespeare (1), nous devons protester contre les autres jugements qu'il a portés sur le drame espagnol, notamment sur Lope et Calderón. Pour lui, Lope n'est qu'un écrivain très amusant, et, parmi ses qualités, il signale surtout « l'humor ». Il dispute à Calderón tout titre à la profondeur de pensée ou au génie artistique. Selon lui, ce n'est pas un vrai dramaturge au sens noble du mot, mais seule-

(1) *The spanish drama*, Londres, 1846.

ment un très habile arrangeur de pièces. Voici comment il résume son opinion sur le théâtre espagnol : « Le génie dramatique doit être cherché dans d'autres pays : les Espagnols ne le possèdent pas. Pourtant l'Espagne, jadis puissante et maintenant dégénérée, peut bien accepter qu'on la mette à un niveau inférieur à celui qu'occupent si dignement Sophocle, Shakespeare et Molière. Ayant produit Cervantes et Murillo, elle peut bien s'attendre aux hommages du monde. »

Quiconque jugera avec impartialité le théâtre espagnol ne pourra dénier le génie dramatique à la nation dont le théâtre fut une source féconde, où Français, Italiens, Anglais même vinrent puiser. Que Shakespeare doive être mis au-dessus de Lope ou de Calderón, cela s'explique par les divergences de caractère et les traditions différentes des deux peuples. Ce qu'il y a de plus profond, de plus vrai, de plus humain chez le poète anglais est dû aussi à des conditions plus favorables de race, de religion, de morale et d'histoire ; et puis, devant le génie de Shakespeare, quel auteur dramatique ne semble pas amoindri !... Les dramaturges espagnols apparaissent plus pâles,

comparés au génie britannique ; mais il est le seul devant lequel Lope, Calderón, Tirso, Alarcón doivent s'incliner. Pour Corneille, malgré ses grandes qualités de poète, on peut appliquer à l'égard de son théâtre le reproche qu'on fait généralement à la comedia espagnole, celui de manquer d'universalité : « Il ne nous donne pas ce que nous trouvons chez Cervantes et abondamment chez Shakespeare : des caractères conformes à la nature immuable et, par cela même, également vrais et intéressants pour tous les temps (1) ».

(1) Hannay, *The later Renaissance*, p. 5.

VI

LES PIÈCES DE CORNEILLE ENVISAGÉES AU POINT DE VUE DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE

Les pièces écrites avant le Cid.

Dans quelle mesure peut-on parler d'influence espagnole à propos des pièces de Corneille écrites avant le *Cid*? Nous nous heurtons dans tout manuel d'histoire de la littérature française à cette assertion que la comedia brille de son plus vif éclat dans le *Cid* et qu'il ne peut être question d'esprit espagnol que pour les pièces représentées après ce « chef-d'œuvre ». Pour justifier cette opinion, on cite constamment les paroles que M. de Chalon aurait adressées à Corneille pour attirer son attention sur la litté-

rature dramatique de l'Espagne, source où il pourrait amplement puiser. On a souvent reproduit ces paroles depuis que Beauchamps (1) les a rapportées, et personne n'a émis le moindre doute sur leur authenticité. Nous n'en pensons pas moins qu'il faut considérer ce récit comme une sorte d'anecdote qui ne contient que des germes de vérité. Ce qui nous porte à le croire, c'est que Beauchamps avait eu connaissance de la conversation entre M. de Chalon et Corneille par le Père Tournemine. Or, celui-ci n'est pas, à notre avis, un modèle de véracité, surtout quand il s'agit de Corneille. Son attitude dans la question de l'*Héraclius* en est une preuve décisive. Mais d'autres raisons, encore plus positives, nous permettent de douter de cette opinion répandue par le Père Tournemine.

Il est bien improbable qu'on ait dû appeler l'attention du jeune Corneille sur la littérature dramatique espagnole dont l'imitation était alors à la mode. Rouen, la deuxième ville de la France d'alors, où Corneille passa sa jeunesse, était une des villes où s'imprimaient principalement les

(1) *Recherches sur les théâtres de France,* t. II, p. 157.

livres espagnols (1) ; bien des gens s'y livraient à l'étude de la langue espagnole afin de pouvoir entretenir des relations, commerciales ou autres, avec les nombreux Espagnols qui y séjournaient (2). Enfin ses pièces antérieures au *Cid* montrent aussi que Corneille devait connaître le théâtre espagnol puisque l'esprit de la comedia s'y révèle déjà.

Peut-être dépasserons-nous parfois les justes limites en cherchant à déterminer avec précision la part de l'influence espagnole ; ce que nous lui attribuerons pourra avoir été introduit, dans le théâtre contemporain français, par la comedia italienne, et Corneille ne se sera pas nécessairement inspiré de la comedia. Nous

(1) G. Lanson, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 15 janvier 1896.

(2) « Il y avait à Rouen toute une colonie d'Espagnols et plusieurs grandes familles, qui s'y étaient établies, et dont on retrouve les noms dans son histoire, soit pour le rôle qu'elles y ont joué, soit pour leurs sépultures dans les diverses églises de la cité, les de Caradas, par exemple, pour n'en citer qu'une seule. Au XVIIe siècle, on trouve déjà, à Rouen, une « rue d'Espagne », et, au XVIIIe, une « rue des Espagnols », toutes les deux voisines du port. » Bauquier, *Points obscurs de la vie de P. Corneille*, Paris, 1888, p. 165.

nous efforcerons surtout de signaler dans les pièces françaises les traits qui rappelleront le théâtre espagnol ; nous ne pourrons pas toujours citer de traductions textuelles, ni même de plus libres adaptations. Aussi bien, tel n'est pas notre dessein ; nous voulons plutôt faire ressortir l'étroite parenté qu'il y a entre Corneille et les dramaturges castillans.

Les critiques français n'ont pas soumis à une analyse approfondie les premières pièces de Corneille, et personne ne s'est occupé de la part d'influence que l'Espagne a pu avoir sur elles ; nous sommes réduits à nos propres recherches. Il est vrai que Schlegel avait fait cette remarque vague : « les comédies de Corneille sont presque toutes des adaptations de pièces espagnoles (1) » ; mais quelles étaient ces comédies et en quoi pouvaient-elles être considérées comme des adaptations de pièces espagnoles, il a omis de le dire. Car, bien que dans les comédies de Corneille, écrites avant le *Cid*, les ressorts de l'intrigue amoureuse soient semblables à ceux de la comedia de cape et d'épée, on ne trouve pas de pièces castillanes qu'on puisse nettement indiquer

(1) *Vorlesungen*, t. III, p. 14.

comme lui ayant servi de modèles. La remarque suivante de Nisard mérite plutôt notre attention : « il était versé dans le théâtre espagnol, dit-il en parlant de Corneille, et il l'avait imité dans ses imitateurs français, avant de l'étudier dans la langue originale (1) » ; les pièces françaises traduites ou adaptées de l'espagnol par des contemporains du jeune Corneille ont pu compléter l'influence directe du théâtre espagnol, même en admettant que le poète ait connu la langue et la littérature espagnoles avant le *Cid*.

Il est à signaler que Corneille avait été accusé de plagiat à propos de sa première pièce, *Mélite* ou *Les fausses lettres* (1629) : « le commencement de la Mélite, et la fourbe des fausses lettres qui est assez passable, n'est pas une pièce de notre invention (2) . » Est-ce une allusion au théâtre espagnol, ou bien s'agit-il d'une pièce de quelque contemporain ? La première hypothèse n'est pas invraisemblable (3). Les lettres

(1) *Hist. de la litt. fr.*, t. III, p. 64.

(2) *Lettre du sieur Claveret à M. de Corneille*, Marty-Laveaux, t. I.

(3) Peut-être l'auteur de la collection de traductions de comedias, parue à La Haye, en 1700, fait-il une allusion semblable à Corneille quand, parlant

jouent un rôle important dans la comedia, elles provoquent de nombreux malentendus ; la crédulité avec laquelle les protagonistes espagnols tiennent pour vraies les lettres fausses ou acceptent celles qui ne leur sont pas adressées, se retrouve chez le Philandre de Corneille, qui est « bien crédule de se persuader d'être aimé d'une personne qu'il n'a jamais entretenue » ; chez Éraste, que le poète lui-même trouvait ridicule de croire à la réussite de sa ruse ; chez Tircis, « l'honnête homme de la pièce », qui est aussi naïf que ses compagnons. On sait que ce lieu commun de comédie, qui consiste à faire croire au héros, dans l'intérêt de l'auteur, les choses les plus singulières, est fréquent dans le théâtre espagnol, où la crédulité merveilleuse des caballeros amène souvent des dénouements tragiques.

L'influence de la comedia de cape et d'épée semble se faire sentir à propos du duel. Mais, chez le poète français, le bon sens intervient ;

d'une de ses traductions, il dit : « Mais je n'ai pas travesti mes acteurs à la française, comme de célèbres auteurs qui en ont fait des *Éraste* et des *Clitandre* dans quelques pièces espagnoles qui ont été représentées sur notre théâtre » (Préface).

les héros raisonnent sur le duel et ne semblent pas pressés de se battre. Lisez plutôt dans *Mélite* ces quelques vers :

Tircis : Quoi ! tu crains le duel ?

Philandre : Non, mais j'en crains la suite,
On la mort du vaincu met le vainqueur en fuite,
Et du plus beau succès le dangereux éclat
Nous fait perdre l'objet et le prix du combat.

Cette conception tout à fait différente de celle des Espagnols qui ne s'inquiètent jamais des suites d'une affaire d'honneur, est caractéristique. Des duels fréquents des caballeros espagnols Corneille déduit la morale et, par conséquent, fait parler ses personnages au nom de la raison pratique.

Ces sentences qui se rapportent à l'amour, comme :

En matière d'amour rien n'oblige à tenir ;

En fait d'amour la fraude est légitime,

puis celle-ci, qui témoigne du besoin de vengeance :

Rends, sans plus différer, la vengeance exemplaire,

pourraient aussi être considérées comme l'écho

des principes habituels de la comedia (1). Enfin le dénouement qui amène, contre toute attente et toute vraisemblance, le mariage d'Éraste avec Cloris, rappelle cette particularité de la comedia où, à la fin de la pièce et quand la symétrie l'exige, se concluent brusquement les unions les plus imprévues.

Sa deuxième pièce, *Clitandre* (1632), dont le sous-titre, l'*Innocence délivrée*, disparut en 1644, fut intitulée « tragi-comédie » au lieu de tragédie. Dans son Examen, Corneille dit lui-même qu'il chercha à se conformer à la règle des vingt-quatre heures qu'il ne connaissait pas encore lorsqu'il écrivit *Mélite*. « J'entrepris, dit-il, d'en faire une régulière (c'est-à-dire dans ces vingt et quatre heures), pleine d'incidents, et d'un style plus élevé, mais qui ne vaudrait rien du tout : en quoi je réussis parfaitement... Pour la constitution, elle est si désordonnée, que vous avez de la peine à deviner qui sont les premiers acteurs ». Il est probable que c'est cette constitution désordonnée que Voltaire avait en vue

(1) Des expressions, comme « ma chère âme » (alma mia) ; « dédain pour dédain » (desdén con desdén) ; « quatre mots à quartier » (quatro palabras) semblent être traduites ou imitées de l'espagnol.

quand il disait que « le Clitandre est entièrement dans le goût espagnol et dans le goût anglais (1) ». Nisard, dans le même sens général, remarque simplement que la pièce est imitée de la tragi-comédie espagnole (2). A dire vrai, son sujet romanesque, ses combinaisons embrouillées, ses situations bizarres visant à de puissants effets dramatiques, ses monologues fréquents, tout rappelle la manière des Castillans.

L'intrigue amoureuse à laquelle le roi et la reine prennent part, porte aussi l'empreinte espagnole : on sait combien, dans la comedia de capa et d'épée, les souverains s'intéressaient aux affaires de cœur de leurs sujets, jusque même à s'occuper de leurs mariages. La jalousie de Dorise qui la pousse aux actes les plus extravagants — elle se cache dans la forêt pour tuer sa rivale, puis sous un vêtement masculin elle résiste héroïquement à Pymante qui veut la violer, lui crève même un œil — trahit une imitation, peu heureuse d'ailleurs, du caractère romanesque des drames de Lope. La ruse naïve de Pymante qui, pour se débarrasser de son rival, Rosidor, le provoque en duel.

(1) Dans sa *Préface de Médée*.
(2) *Histoire de la litt. française*, t. III, p. 90.

est aussi d'origine espagnole ; de même que les aventures du fils du roi, où le hasard joue un si grand rôle (ainsi sa rencontre opportune de Pymante qu'il désarme avec l'aide de Dorise, paraissant justement au moment convenable), semble inspirées par l'esprit de la comedia. Le roi, qui se contente d'une simple apparence pour faire emprisonner Clitandre et le condamner à mort, rappelle la facilité avec laquelle les caballeros acceptent toutes choses. Puis Dorise est pardonnée et devient la fiancée de Clitandre ; le mariage n'est-il pas le dénouement habituel de la comedia espagnole ?

L'analogie est complétée par la susceptibilité de certains personnages : Rosidor ne s'en remet à personne pour régler son différend avec Clitandre,

Lysarque : De sorte qu'un second...
Rosidor : Sans me faire une offense,
Ne peut se présenter à prendre ma dé-
[fense.

Lysarque, son écuyer, se conduit en caballero : il veut se battre en duel avec l'écuyer de Clitandre, de même les « graciosos », les « escuderos » de la comedia qui, presque toujours, épousaient

la cause de leurs seigneurs ; tandis que les galants mesuraient leurs épées, leurs écuyers se battaient aussi : coutume chevaleresque contre laquelle la pusillanimité de Sancho Pança avait souvent protesté.

Les vers où Dorise parle de vengeance secrète :

Qui se venge en secret en secret en fait gloire,

sont espagnols ; elle a l'attitude d'une dame castillane quand elle profère ces paroles orgueilleuses :

C'est assez m'offenser que d'être ma rivale (1).

La *Veuve* (1633) dont le second titre : *Le traître puni* disparut en 1644, a été comblée de louanges par les auteurs dramatiques contemporains de Corneille, et lui-même en reconnaît tièrement « la subtilité de l'intrigue ». L'action est menée avec une grande habileté, et, pour la composition, sa pièce diffère avantageusement des deux premières. Sur la trame de l'amour de trois couples se dessinent toutes

(1) Les hyperboles antithétiques comme « adorable cruelle », « monstre de la nature » semblent être imitées ou traduites du drame castillan où, comme on le sait, elles sont très fréquentes.

sortes de complications, dans l'esprit de la comedia. Il y a un enlèvement, ce qui est assez fréquent dans le théâtre espagnol. Mais dans son atmosphère ardente, de pareils événements ont des conséquences graves, et il serait difficile d'imaginer la jeune fille séduite épousée par un autre que son séducteur. Corneille, on le sait, respecte toujours la « bienséance », et lorsqu'elle entre en conflit avec la franchise brutale de l'Espagne, notre poète entend sacrifier celle-ci à celle-là ; c'est ce qu'on a appelé adoucir, polir, franciser... Aussi l'enlèvement même reste-t-il dans les limites des convenances. Le rôle, pour ainsi dire, négatif du duel dont les pièces précédentes nous ont offert des exemples, est aussi un de ces « adoucissements ». Les protagonistes des comédies de Corneille parlent tous de duels ; ils vont, comme les hidalgos, jusqu'à mettre la main à l'épée, mais ils ne la tirent pas. Ce ne sont que des phrases non suivies d'effet :

> Entre des cavaliers une offense reçue
> Ne se contente point d'une lâche issue.

La nourrice de la comédie semble être un « gracioso » en jupon ; les ruses d'amour qu'elle

imagine sont d'une subtilité espagnole ; quand elle dit à Philiste comment elle a voulu éveiller, pour lui, l'amour de sa maîtresse :

> J'ai su croître sa flamme en la contredisant ;
> J'ai su faire éclater, mais avec violence,
> Un amour étouffé sous un honteux silence,
> Et n'ai pas tant choqué que piqué ses désirs,
> Dont la soif irritée avance tes plaisirs.

elle ne fait réellement qu'user des armes habituelles des « graciosos » ; ses allures rappellent un peu la « rufiana » de la Celestina, telle que nous la rencontrons dans *El caballero de Olmedo* de Lope. Dans la magnanimité de Célidan, qui renonce à son amour pour son ami, semble se refléter l'héroïsme des caballeros ; Dorise est, par sa prudence, comme une « dama discreta » de la comedia ; malgré sa niaiserie apparente, elle voit plus clair que tout son entourage.

Bien souvent, dans les pièces espagnoles, l'amoureux confie le secret de son cœur à un ami qui en abuse ; et quand Alcidon s'écrie :

> Vit-on jamais amant de pareille imprudence
> Faire avec son ami entière confiance ?

on pourrait lui répondre que bien des galants du théâtre castillan, commettent la même

imprudence et que leurs confidences donnent matière aux combinaisons les plus curieuses (1). Les considérations sur l'amour sont aussi d'une beauté espagnole ; ainsi celles de Philiste. Peut-être les monologues fréquents (celui de Clarice dans le jardin est un des plus beaux) doivent-ils aussi être attribués au lyrisme de la comedia. Pour les « aparté » qu'il évite, il n'est pas impossible que Corneille ait songé au drame espagnol qui en abuse.

Dans le troisième acte de la *Veuve* (scène 3) le poète fait allusion (par la bouche d'Alcidon) à *Mélite*. Les dramaturges français du XVIIe siècle aimaient à mentionner ainsi leurs ouvrages précédents (2). Il est vraisemblable qu'ils imitaient encore en cela leurs modèles espagnols, qui rappelaient souvent leurs ouvrages ou ceux de leurs contemporains au cours de la pièce. L'influence de l'Espagne s'étendait même à ces bagatelles ; jusqu'à la formule : « c'est beau comme le *Cid* », qui semble, elle aussi, une imitation ! En effet, en Espagne, on avait accoutumé de désigner une belle œuvre par ces mots :

(1) Voir par exemple : *Nadie fie su secreto* de Calderón.
(2) V. la note de Marty-Laveaux, t. I, p. 446.

« c'est du Lope » ; peut-être la formule française en est-elle un souvenir...

Pour *La Galerie du Palais* (1633) ou *L'amie rivale*, notre poète dit avec beaucoup de complaisance, « si ce n'est la meilleure, c'est la plus heureuse » (de mes pièces). Peut-être est-ce parce qu'il a adroitement mêlé à l'intrigue les ressorts de la comedia. Cette manière d'éveiller et de retenir l'amour par la jalousie, qui produit un grand effet dans cette pièce, est fréquente dans le théâtre espagnol. Quand Aronte conseille à Lysandre d'user des « celos », dans l'intérêt de son amour :

> Croyez-moi, j'en ai vu des succès merveilleux
> A remettre au devoir ces esprits orgueilleux :
> Quand on leur sait donner un peu de jalousie,
> Ils ont bientôt quitté ces traits de fantaisie ;

quand, plus tard, conformément à cet enseignement, il déclare qu'il faut guérir la femme par la femme, le dédain par le dédain, l'amour par l'amour : il emploie un procédé très en faveur auprès des cavaliers et des dames castillans. Les autres ruses d'amoureux, la subtilité d'Aronte, son entente avec le valet du parti adverse, ont aussi une saveur espagnole.

A la moindre occasion, deux bons amis, Dorimant et Lysandre, se soupçonnent l'un et l'autre ; n'est-ce pas le reflet de l'esprit de défiance, de la susceptibilité maladive des caballeros, esclaves de l'honneur ? Les duels, dans cette comédie encore, on ne fait qu'en parler ; ainsi, dans la neuvième scène du premier acte, Cléante se borne à nous faire le récit d'une querelle à l'espagnole. Il dit :

Trois filous rencontrés vers le milieu du pont,
Chacun l'épée au poing, m'ont voulu faire affront,
Et sans quelques amis qui m'ont tiré de peine,
Contre eux ma résistance eût peut-être été vaine ;
Ils ont tourné le dos me voyant secouru...

La réponse de Dorimant est aussi dans le goût castillan :

Les traîtres ! trois contre un ! t'attaquer ! te surprendre !
Quels insolents vers moi s'osent ainsi méprendre ?

Dans la comedia de cape et d'épée on voyait très souvent le galant, ou même son suivant, être ainsi attaqués, lorsqu'ils étaient « à la ronda », ou bien quand ce dernier s'acquittait des commissions d'amour que son seigneur lui

confiait. Corneille ne pouvait introduire dans son théâtre ces combats singuliers qui tenaient profondément aux mœurs espagnoles ; il se borna à les raconter. La conclusion de la comedia, le mariage, se rencontre aussi à la fin de la pièce que nous sommes en train d'analyser. Le poëte, comme s'il songeait à Calderón, fait même une allusion ironique à cette coutume quand Chrysante répond à Florice, qui lui conseille d'épouser Pleirante :

> Outre l'âge en tous deux un peu trop refroidie,
> Cela sentirait trop sa fin de comédie.

Dans cette comédie Corneille introduisit la suivante, qui remplaça l'ancienne nourrice, « réforme » que J. A. Taschereau combla de louanges (1). Il est très probable que les « criadas » servant de duègnes aux dames espagnoles eurent quelque part dans cette innovation ; de même que les archétypes des femmes de chambre, des soubrettes ou suivantes si rusées de Marivaux et de Beaumarchais doivent être cherchés en Espagne. L'action de la pièce se déroule

(1) *Histoire de la vie et des ouvrages de Corneille*, Paris, 1829, p. 36.

dans la galerie du palais ; peut-être Corneille se rappela-t-il que dans les pièces de Lope et de ses adeptes, une partie tout au moins de l'action se déroulait sur des places publiques de Madrid : le Prado, la Calle Mayor, etc.

La langue de la comedia espagnole chargée d'antithèses, d'hyperboles, semble même avoir laissé son empreinte dans ces comédies (1). Le dialogue de Dorimant et d'Hippolyte (acte V, scène 5) en fournit une preuve et montre en même temps que les personnages de Corneille commencent à s'approprier cette dialectique vi-

(1) Dans des expressions comme « mort ou vengeance », « la vie ou la mort », qui reviennent assez fréquemment, etc. ; « mourez donc promptement que je vous ressuscite. » D'ailleurs il y a dans cette pièce un mot espagnol : dans une variante de la 5e scène du IVe acte, on lit : *bastante*. Cette variante, datant de 1637-57, ne prouve pas que Corneille avait lu, avant le *Cid*, des livres espagnols dans l'original, mais il se servait déjà de ce mot dans *Mélite* (1633) et dans l'*Illusion comique*, d'où il le fit également disparaître plus tard (*Lexique de la langue de C.*, Marty-Laveaux, t. XI, p. 116). Il se peut que notre poète n'ait obéi qu'à l'usage général en employant ce mot ; mais il y a chez lui des mots espagnols dont il se servait seul ; tel est, par exemple, le *bellaco*. *Diez* (Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen) le fait dériver, à tort selon nous, du mot italien *vigliaco*, provenant du *vilis* latin.

gourcuse, souvent sophistique, qui les caractérisera plus tard.

Il n'est guère possible de dire quelles pouvaient bien être les pièces espagnoles que Corneille aurait lues à cette époque ; il nous semble cependant avoir eu connaissance du vingt-deuxième volume de comédias qui parut en 1630 sous le nom de Lope et où se trouvent réunies *La verdad sospechosa* et l'*Amor sin saber à quien*. Notre hypothèse est confirmée par ce fait que la jalousie, le dédain, etc., jouent le même rôle — pour faire triompher l'amour — dans les comédies de Corneille écrites avant le *Cid* (la *Veuve*, la *Galerie du palais*, la *Suivante*), que dans plusieurs pièces du « phénix des génies. » Ainsi dans la comedia *Lo que ha de ser* qui fait partie de ce vingt-deuxième volume, on peut lire les vers suivants par rapport aux femmes :

> Que aman
> Con celos y aborrecidos.
> Y que aborrecen amados.
> [I acte, 6 scène].

La *Suivante* (1634). Nous savons que, déjà dans ces comédies, les héroïnes de notre poète sont moins soumises à leur passion qu'à leur

raison ; cependant Daphnis parle souvent de son amour avec autant de chaleur qu'une dame espagnole. Ainsi dans la scène 7 du IVe acte :

J'atteste ici le bras qui lance le tonnerre,
Que tout ce que le ciel a fait paraître en terre
De mérites, de biens, de grandeurs et d'appas,
En même objet uni, ne m'ébranlerait pas :
Florame a droit lui seul de captiver mon âme ;
Florame vaut lui seul à ma pudique flamme
Tout ce que peut le monde offrir à mes ardeurs
De mérites, d'appas, de biens et de grandeurs.

Dans cette pièce apparaît un élément qui dominera dans les œuvres ultérieures de Corneille : parmi les vertus de l'homme qui détermineront l'amour de la femme, se trouve « honor », c'est-à-dire les mérites appréciés par la raison. Géraste fait, par exemple, l'éloge de son gendre :

Mais on ne peut assez estimer ce qu'il vaut ;
Ses belles qualités, son crédit et sa race
Auprès des gens d'honneur sont trop dignes de grâce.

Voici le sujet de la pièce : Amarante cherche à captiver le cœur de l'amant (Florame) de sa maîtresse (Daphnis). Elle n'y réussit pas, et sa

conduite hypocrite va lui faire perdre son propre amant, Théante. Toute cette intrigue amoureuse et les ressorts qui font agir les personnages sont bien espagnols. La comedia offre bien des exemples de la « jalouse humeur » par laquelle Amarante essaie d'éloigner Florame de Daphnis et qui produit un effet opposé à celui qu'elle attendait ; ses malédictions semblent inspirées par une passion espagnole. Lope et ses adeptes savaient, pour les amoureux, tirer profit de l'envie et de la jalousie réciproques des amies. Les mots de Daphnis rappellent les saillies des dames de Calderon. Florame se comporte souvent à la manière d'un galant castillan ; il est fougueux, enclin aux exagérations, par exemple (acte II, scène 2) lorsqu'il révèle le secret de son cœur, ou (acte IV, scène 7) quand il menace de tuer son rival. Encore un trait tout à fait espagnol : la ruse par laquelle Théante cherche, sur le conseil de Damon, à provoquer une querelle entre ses deux rivaux pour rendre plus sûre sa victoire auprès de Daphnis (acte II, dernière scène). Le père de Daphnis, Géraste, rappelle quelquefois les pères de la comedia ; lui aussi, il exige de sa fille une obéissance absolue ; il

veut pouvoir lui imposer un mari. Quand il croit que Daphnis se refuse à épouser celui qu'il avait choisi, il parle de « rébellion à son autorité ».

Le duel joue aussi un rôle dans cette comédie, mais toujours d'une manière platonique : on ne s'y bat pas. Bien plus, le poète le condamne formellement quand, faisant de nouveau allusion aux conséquences fâcheuses des combats singuliers de la comedia, il fait dire à Théante :

Le duel est fâcheux, et quoiqu'il arrive,
De sa possession l'un et l'autre il nous prive,
Puisque de deux rivaux, l'un mort, l'autre s'enfuit,
Tandis que de sa peine un troisième a le fruit.

Pour sauver l'esprit chevaleresque, Florame déclare que les raisons alléguées par Théante sont de « subtiles raisons de sa poltronnerie ». A mentionner aussi le procédé de Damon qui fait surveiller la rue par son valet Cléon : on sait qu'il était d'usage que les « criados » fassent sentinelle dans les affaires d'amour de leurs seigneurs.

La Place royale (1635), qui porta jusqu'en 1644 le sous-titre de l'*Amoureux extravagant*, a

des rapports très intéressants avec la comedia espagnole. Le lieu de l'action, comme nous l'avons fait remarquer à propos d'une comédie précédente, a pu être inspiré à Corneille par le souvenir de pièces castillanes ; le poète n'eut pas d'emprunt à faire à Claveret, comme celui-ci le prétendit (1). Le protagoniste de cette comédie a un caractère espagnol ; Alidor qui est, pour parler avec M. J. Lemaître, « une sorte de mannequin de l'indépendance intérieure, et comme un dilettante de volonté » (2), n'est réellement qu'un disciple de ces fiers caballeros pleins d'amour-propre, ébauche du héros cornélien de la volonté. D'ailleurs, l'extravagance de l'amoureux de Corneille est à peine sensible auprès de la bizarrerie des amours de certains héros du théâtre castillan. Songeons à l'incompréhensible Sancho de *La hermosura aborrecida* de Lope, qui prend en haine sa femme, quoiqu'elle soit la perfection même, ou au *Gomez Arias* de Calderón (écrit d'après Luis Vélez de Guevara) ; avec quelle cruauté ne traite-t-il pas la femme qu'il

(1) *Lettre du sieur Claveret au sieur Corneille, soy disant Autheur du Cid.*

(2) *Hist. de la litt. française*, publiée par P. de Julleville, tome IV, p. 268.

avait aimée et qui s'est donnée à lui? Il l'abandonne, il la vend, il veut même la tuer pour s'en débarrasser. Dans l'âpre atmosphère de la comedia, ces personnages singuliers ne surprennent guère; mais Corneille croit devoir, comme un bourgeois, excuser leur modeste disciple, Alidor, qui « ne traite pas bien les dames, et tâche d'établir des maximes qui leur sont trop désavantageuses » (A Monsieur ***, p. 220).

Si l'on songe au caractère passionné de la femme dans le théâtre castillan, on trouvera un peu plaisant ce que Corneille dit de son héroïne : « le caractère d'Angélique sort de la bienséance, en ce qu'elle est trop amoureuse ». Ce qui sera plus tard considéré comme une faiblesse n'est condamné ici qu'au nom des convenances, auxquelles le poète sacrifiait peut-être un peu trop aux dépens de la poésie. Dans l'amitié extraordinaire qu'Alidor témoigne à Cléandre, entre pour beaucoup la magnanimité des héros de la comedia. Ici encore le duel se réduit à des dissertations sur l'honneur, ses commandements, etc., et Phylis semble se souvenir des pièces espagnoles qu'il a lues quand il se plaint de n'avoir pu parler à son adversaire,

parce qu'un galant était venu l'importuner de ses vains discours (acte IV, scène 4) (1).

La comédie des Tuileries, écrite par les « cinq auteurs » sous la direction de Richelieu, et dont le troisième acte seul est de Corneille, rappelle la pièce espagnole : *La despreciada querida* de Juan Bautista Villegas. Peut-être l'un d'eux a-t-il conçu son sujet — ils vivaient tous plus ou moins aux dépens du répertoire espagnol — sous l'influence de cette pièce ou sous celle d'une comedia analogue. Au troisième acte se trouvent quelques situations particulières au théâtre castillan ; la quatrième scène, par exemple, avec ses cachettes. Le langage châtié des dialogues retentit parfois comme un écho de la comedia. Et quand nous entendons Florine dire :

> Aux filles c'est vertu de bien dissimuler,

nous nous demandons si elle ne fut pas élevée à l'école des dames espagnoles, maîtresses en

(1) Des phrases dans le goût de Góngora, telles que « avec tant d'appas, le moyen qu'il te voie et ne l'adore pas ? » semblent empruntées à l'espagnol. L'expression de « posséder » qui revient souvent, paraît être la traduction du verbe « gozar ».

l'art de dissimuler et même de mentir, lorsqu'il s'agissait d'amour (1).

Médée (1635), la seule tragédie antérieure au *Cid*, fut écrite d'après la pièce de Sénèque ; mais Corneille s'inspira aussi d'Euripide. Il est remarquable que les deux poètes latins qu'il imita le plus, Sénèque et Lucain, étaient aussi d'origine espagnole ; tous deux naquirent à Cordoue, et notre poète dit lui-même qu'en les imitant, il ne s'était pas éloigné de l'Espagne. Par ses situations exagérées, horribles et tragiques, par la vigueur de sa langue, *Médée* nous fait songer aux parties sérieuses de la comedia, mais ce qui lui donne un caractère espagnol, c'est ce sentiment indomptable de vengeance qui dirige l'héroïne et lui fait commettre ses crimes. La cruauté dont témoignent, l'un pour l'autre, Jason, le roi, et Médée, ne saurait étonner le lecteur accoutumé aux brutalités de la comedia. Médée surtout, chez qui la soif de vengeance supprime tout sentiment humain, paraît être, dans l'exécution de ses projets meurtriers, un type dégénéré des ca-

(1) L'expression « se taire et souffrir » est comme une traduction du « sofrir y callar », très fréquent dans la comedia espagnole.

balleros obéissant aux commandements impitoyables de l'honneur. Quant à la magie qu'on mêlait volontiers à toutes les fictions romanesques, il n'est pas impossible qu'à cet égard aussi la comedia ait eu une certaine influence sur notre poète ; on sait que les magiciens et leurs sorcelleries y jouaient un grand rôle.

Il nous faut faire encore une courte mention du « moi » célèbre de cette tragédie (acte I, scène 5), pour lequel les critiques français semblent avoir épuisé toutes les louanges. Sans parler du « Medea superest » de Sénèque, dont Corneille a pu se souvenir, il y a dans la comedia espagnole bien des mots semblables, prononcés dans une situation analogue ; ils ne furent pas assurément sans frapper notre poète. Déjà Klein avait signalé un passage de l'*En esta vida*... de Calderón (1) qui pouvait avoir inspiré Corneille. Indiquons en outre la pièce de Lope : *Querer la propria desdicha*, où Doña Angela veut que son amant, Don Juan, lui doive tout à elle seule ; ce qui est cause qu'elle se réjouit de

(1) Acte I, scène 10 :

Tomas : (A Astolfo) : Di tú ¿quáles de los dos ?

Los dos : Yo.

(Voir *Geschichte des Dramas*, t. XI, p. 467.)

sa chute, car il a perdu la faveur du roi et on lui a enlevé ses dignités, ses titres, ses biens. Doña Inés aimait aussi Don Juan, mais lorsqu'il tomba dans l'adversité, sa passion devint moins vive. Voici le dialogue entre les deux dames :

Doña Angela : Na le habra querido Inés ;
Que le quisiera despues
Que pobre y deshecho está.

Doña Inés : Pues, Angela, ¿ quién habrá
Que quiera á quien ya cayó
En desgracia del Rey?

Doña Angela : *Yo*,
Que desa voz eco he sido ; etc.

(Acte III, scène 19).

La dernière pièce que Corneille écrivit avant le *Cid*, l'*Illusion comique* (qui à partir de 1660 s'intitula : l'*Illusion*) rappelle absolument le goût castillan. Dans les comédies précédentes, nous avons pu noter quelques traits où se manifestait l'esprit de la comedia ; ici l'on peut, d'une façon plus positive et avec une plus grande précision, constater la profonde empreinte de l'influence espagnole tant pour la forme que

pour le fond. Quand Corneille appelle sa pièce « un étrange monstre », il indique, pour ainsi dire, lui-même qu'il a imité les libertés, les déréglements, les extravagances du théâtre de Lope, et il ajoute, non sans quelque naïveté, « qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle ». A la vérité, cette œuvre fantastique n'est qu'un produit tardif de l'effort tenté pour créer un théâtre libre ; elle reproduit également les qualités et les défauts de la comedia. Dans son Examen, Corneille écrit ces paroles caractéristiques : « Le premier acte ne semble qu'un prologue ; les trois suivants forment une pièce, que *je ne sais comment nommer* : le sujet en est tragique ; Andraste y est tué, et Clindor en péril de mort ; mais le style et les personnages sont entièrement de la comédie. » N'y semble-t-il pas dire qu'en raison du mélange du tragique et du comique nous n'avons affaire ni à une tragédie, non plus qu'à une comédie, mais à une comedia ? La variété du ton, la richesse des couleurs, l'intrigue curieusement compliquée, rappellent aussi le drame espagnol.

Le personnage le plus intéressant de l'*Illusion*, Matamore, qui, d'ailleurs, a peu de chose à voir

avec le sujet proprement dit, n'a pas été inventé par le poète, quoiqu'il s'en vante ; l'on sait que la figure du capitaine fanfaron était familière à la scène française quand Corneille écrivit sa pièce. La comédie italienne avait fait revivre l'archétype des matamores, le *Miles gloriosus* de Plaute, sous le nom de « capitano glorioso », « Mattamoros », ajoutant à sa physionomie le trait ironique des fanfaronnades espagnoles (1). C'est à l'Italie sans doute que le théâtre français emprunta ce personnage, mais l'antipathie témoignée aux Espagnols par les Français assura certainement son succès et contribua à sa popularité croissante. Il revient très souvent dans les farces, et quelques acteurs eurent un grand succès en le jouant. L'Espagnol vantard et rodomont ne fut pas seulement raillé à la scène ; des livres parurent où étaient recueillies ses rodomontades qui devaient faire trembler le monde, et l'on y ajouta même des illustrations. Les *Rodomontades* de Brantôme (2) ne sont pas un persiflage, comme l'a prétendu Puibusque (3) ; Brantôme y admire sincèrement les

(1) Moland, *Molière et la comédie italienne*, Paris, 1867.
(2) *Œuvres*, t. IX, éd. Mérimée, 1893.
(3) *Hist. comparée des litt. espagnole et française*, t. II, p. 7.

exploits des Espagnols. Mais dans un bon nombre de petits ouvrages français ces fanfaronnades étaient racontées non sans ironie (1), dans d'autres on s'y moquait du « segnor Espagnol » qu'on s'efforçait de rendre ridicule. Tel est, par exemple, celui qui parut dans la ville natale de Corneille, à Rouen (2) : l'auteur anonyme traite bien durement l'Espagnol qui, dit-il, se pavane dans la rue, est mal tenu, poltron, avare, cruel, tyran, vindicatif et toujours prêt à chercher querelle. Dans le Matamore, c'est surtout le soldat espagnol, bavard, mais poltron, que l'on met en scène. Les auteurs dramatiques espagnols eux-mêmes ne se sont pas abstenus de faire la satire des rodomontades de leurs compatriotes ; ainsi Lope de Vega veut faire entendre raison, par l'intermédiaire d'un de ses personnages qui est Français, à l' « arrogante español » qui s'exprime ainsi :

> Matáré con arrogancia
> A toda Paris yo solo (3).

Le Matamore de Corneille parle parfois la

(1) *Rodomontades espagnoles*, Lyon, 1619.

(2) *Emblèmes sur les actions et perfections et mœurs du Segnor Espagnol*, 1626.

(3) *Mas pueden celos que amor*.

langue de Rodrigue ; c'est une sorte de *Cid* à l'envers, que ses rodomontades empêchent qu'on prenne jamais au sérieux (1). A certains égards, il nous apparaît comme proche parent de Don Quichotte ; on sait que Guillén de Castro, entre autres, avait traité ce sujet, et c'est un auteur que Corneille avait lu. Les autres personnages de l'*Illusion* paraissent aussi empreints de l'esprit des héros du célèbre roman de Cervantes. Isabelle, trompant continuellement le capitaine qui a en elle une foi aveugle, est de la lignée des Dorothée ; le dialogue d'Isabelle et du capitaine (IIe acte, 4e scène) rappelle aussi, par son ton, certaines conversations analogues de Don Quichotte ; il en est de même de l'entretien de Matamore et de Géronte (IIIe acte, 3e scène). L'apparition du magicien sur la scène (2), les louanges hyperboliques dont il est comblé (Ier acte, 1re et 2e scènes), sont dues à l'influence de l'Espagne. Clindor qui, pour des raisons d'amour, se travestit en valet, est aussi un

(1) Marty-Laveaux, *Notice*, t. II, p. 423.

(2) Martinenche, *La Comedia espagnole en France*, p. 198, trouve que l'histoire du magicien ressemble fort à celle de l'*Armelina* de Lope de Rueda.

type de comedia; dans son entretien avec son maître (IIIe acte, 9e scène), il s'exprime avec la même liberté de langage qu'un « gracioso » effronté. Lorsque, se souvenant qu'il est gentilhomme, il dit au capitaine :

Faisons deux coups d'épée au nom de sa beauté

il agit en véritable caballero. Il va même sur le terrain avec Andraste et l'issue du combat est mortelle pour ce dernier. C'est, pour ainsi dire, un nouveau pas vers l'Espagne ; car, ainsi qu'on l'a vu, jusqu'ici Corneille se contentait de parler du duel et d'en prévoir les suites fâcheuses.

Il y a encore bien d'autres traits espagnols : Isabelle et Clindor s'aimant secrètement et se donnant rendez-vous la nuit ; le père ayant une attitude hostile à l'égard de sa fille ; Isabelle se lamentant parce que son amant (acte IV, scène I) a été jeté en prison ; Lyse, la servante, donnant des conseils à sa maîtresse, à la manière des « criadas » prudentes et rusées, pour sauver Clindor ; Isabelle bravant son père par amour de Clindor, offrant ses bijoux à son amant et s'enfuyant avec lui. Les situations qui montrent l'instabilité de la faveur, les sentences qui l'affirment, sont banales ; néanmoins, les unes et les autres

étaient fréquentes dans les pièces espagnoles, et il n'est pas impossible que Corneille s'en soit inspiré dans ses vers (acte V, scène 5) sur la Fortune.

Il est intéressant encore de noter un passage de l'*Illusion* qui prouve que le poète connaissait bien, à cette époque, quelques œuvres importantes de la littérature espagnole. Ainsi il fait mention (acte I, scène 3e) des personnages célèbres des romans picaresques, Buscón, Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache. Il est vrai que ces ouvrages avaient déjà paru en français vers la fin du XVIe siècle, mais il n'est pas probable que Corneille les ait lus dans ces traductions. D'ailleurs on trouve aussi dans l'*Illusion* des expressions qui ont une saveur espagnole ; celle-ci par exemple : « qui cache sa colère assure sa vengeance », ce qui est entièrement conforme à la doctrine de la vengeance secrète de la comedia (1). Ajoutons encore que c'est peut-être dans les dramaturges espagnols que

(1) Des expressions comme « âme en peine », « sophi du Perse », « lubriques feux » reviennent aussi souvent dans la comedia, mais c'est dans cette pièce qu'on trouve le mot *veillaque* qui est certainement d'origine espagnole. V. notre note précédente, p. 234.

Corneille a puisé l'idée de placer une action en Transylvanie : nous avons dit que les auteurs castillans choisissaient souvent ce pays ainsi que la Hongrie, la Pologne, etc., pour l'action de leurs pièces romanesques.

Du Cid à Pertharite.

Trois siècles se sont presque écoulés depuis le temps où la France retentissait des acclamations provoquées par le *Cid* ; le bruit des applaudissements étouffait les attaques de Scudéry et de tous les adversaires de Corneille, et la légende du héros espagnol domina la poésie dramatique française. Les chefs-d'œuvre brillent éternellement d'une lumière éclatante ; l'éclat du *Cid* n'a-t-il pas pâli depuis le XVIIe siècle ? Et s'il en est ainsi, n'est-ce pas parce que cet éclat fut emprunté ? On a comparé Corneille à Shakespeare qui s'inspira beaucoup aussi des sources étrangères : son *Cid* a été mis au même rang que les chefs-d'œuvre du grand dramaturge anglais. Au demeurant, qu'avait fait Corneille ? Comme le dit un de ses apologistes (qui, selon toute apparence, n'est autre que lui-même) : il

avait habillé à la française une belle pensée espagnole (1). Soit. Mais il ne faudrait pas pousser trop loin la comparaison entre Shakespeare et Corneille. Shakespeare ne se contenta pas de revêtir d'une forme anglaise la matière étrangère : il en dégagea, en créateur, tout ce qui était d'un intérêt universel, largement humain, éternellement vrai. Corneille, au contraire, francisa à peine le *Cid* de Castro : il n'est pas parvenu à faire disparaître toutes les différences qui séparent le théâtre espagnol du théâtre français.

Quant à la valeur générale de l'ouvrage, on pourrait difficilement soutenir qu'elle soit plus accusée dans la pièce française que dans celle de Guillén de Castro. Lorsque les originaux qu'il imitait manquaient d'une large inspiration, Corneille n'animait pas ses traductions ou ses adaptations. Le conflit de la passion et de l'honneur, ou, comme le veut M. Brunetière, de la loi sociale, qui fait le fond du *Cid*, se trouve déjà chez Castro ; c'est, d'ailleurs, un des sujets les plus fréquents de la comedia. La règle des unités obligeait le poète français à

(1) *Lettre du désintéressé au sieur Mairet*, Marty-Laveaux, t. III, p. 62.

faire ressortir un *motif saillant ;* Castro avait poétisé la matière semi-historique, et il s'était complu à développer bien des épisodes, assez étrangers à l'action proprement dite ; ce qui est visible surtout dans la deuxième partie de ses *Mocedades del Cid* qui est à peine composée, et n'est qu'un tissu de romances historiques : le *Cid* y joue un rôle secondaire, Chimène n'apparait même pas ; il n'y a pas absence de personnage principal, l'œuvre manque d'ensemble. La première partie est meilleure, plus concentrée, et Corneille ne dut pas avoir beaucoup de peine à en dégager l'idée principale. Donc, ce qui fit la nouveauté et le succès de son *Cid*, ce que Voltaire appelle : « le combat des passions qui déchire le cœur » et ce qui, pour M. Brunetière, constitue « la beauté propre, intrinsèque et foncière du sujet » (1), appartient à l'Espagne ; c'est une des plus belles sources d'émotion du drame castillan.

La pièce de Guillén de Castro est une comedia ; elle a les qualités et les défauts du genre. Même diffuse, elle est vigoureuse, vivante et naturelle, et malgré toute sa rudesse et

(1) *Etudes critiques*, t. VI, p. 105.

son désordre, elle est riche en beautés poétiques, que les personnages superflus comme don Martin, Sancho, le lépreux, ne dérobent point à nos yeux. S'il nous est permis de nous servir de cette comparaison, c'est une fleur sauvage née dans le sol et l'atmosphère qui lui conviennent. La pièce de Corneille est une plante artificielle qu'un jardinier artiste cultiva et embellit dans une serre ; ses couleurs sont moins vives, son parfum moins naturel. Le poème du *Cid* nous montre en Don Rodrigo le représentant le plus achevé de l'héroïsme espagnol (1) ; dans la comedia de Castro, il paraît très idéalisé et il est naturel que chez Corneille il perde son caractère primitif, son allure espagnole ; il n'exprime d'ailleurs pas non plus le caractère français, quoique Viel-Castel, dont le jugement sur les deux *Cid* est très objectif, voie en lui « un modèle d'élégante courtoisie, non moins que de générosité et de courage, un

(1) « El ideal español por excelencía, la personificación heróica de todas las virtudes de nuestra raza debia fundirse y como encarnarse en un poema, y, á pesar de las dificultades materiales y espirituales que á ella se oponían, vino en efecto á encarnarse. » Juan Valera, *Estudios críticos*, Madrid, 1864, t. III, p. 318.

vrai paladin français (1) ». Il nous semble que Rodrigue aussi bien que Chimène — pour ne parler que de ces deux personnages — sont à demi français, à demi espagnols ; ils ne sont durables et intéressants que parce qu'ils représentent la lutte éternelle du cœur et de la raison. Chimène, qu'anime un amour aussi passionné que celui de Rodrigue, cédant à sa passion, malgré les conventions sociales, est une figure exceptionnelle dans le théâtre de Corneille ; elle manque de cette vigueur implacable qui caractérisera les héroïnes que nous rencontrerons plus tard chez le poète, mais par sa faiblesse même elle devient plus vraie. Ne dirait-on pas que Corneille doit cet élément humain à ce qu'il imitait encore de près la comedia ?

Il n'entre pas dans notre dessein d'établir une comparaison minutieuse entre les deux *Cid* ; si le jugement de Klein (2) sur ce point nous paraît trop sévère, il ne diffère pas essentiellement du nôtre, pas plus que celui du comte de Schack (3). Nous voudrions encore faire ressortir un détail qui montre l'inconvénient qu'il

(1) *Essai sur le théâtre espagnol*, t. I, p. 195.
(2) *Geschichte des Dramas*, t. X, p. 660.
(3) *Geschichte der dram. Litt. in Spanien*, t. II, p. 438.

y a à imiter de trop près la comedia. Voyez la scène où le vieux Don Diègue, père de Rodrigue, reçoit de Don Gomes le soufflet célèbre. Lessing (1) en était choqué déjà et Klein, dans son style original, fait justement remarquer que dans l'atmosphère de cour, douce et solennelle, de la pièce française, cette chose ne devrait pas se produire. Les acteurs français, sentant pour ainsi dire que ce soufflet ne convenait pas dans ce milieu, étaient, on le sait, toujours très embarrassés pour jouer cette scène. Mais Corneille, sous l'influence de G. de Castro, oublia pour un moment, « les bienséances » et il s'empara, sans y rien changer, de ce trait portant en germe les incidents ultérieurs. Évidemment tout cela n'a pas grande importance ; mais on peut voir que Corneille, si souvent loué d'adoucir les rudesses du théâtre castillan, échouait parfois.

Le soufflet qui paraît déplacé dans son *Cid* ne nous étonne pas dans le monde barbare et brutal de la comedia. Il y a plus d'une pièce espagnole où des personnages des plus considérables en arrivent à la violence. Dans

(1) *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg, 1877, p. 327, 333.

El gran duque de Moscovia de Lope, par exemple, Basilio donne à son fils un si violent coup de bâton que celui-ci en meurt sur le champ ; sa belle-fille s'étant permis de le blâmer, il la soufflette ; dans *El perro del hortelano*, du même auteur, l'héroïne, Diana, donne des soufflets à son secrétaire, qu'elle aime cependant ; dans son *El duque de Viseo*, d'autre part, le duc de Guimaráns, mécontent de la conduite d'une dame noble, Inés, lui donne un soufflet ; dans *La rueda de la fortuna* de Mira de Mescua, le prince héritier va même jusqu'à lever la main sur l'impératrice... Ces mœurs, naturelles dans la comedia, sont en opposition avec les principes classiques. Molière aussi subit l'influence du romantisme du théâtre castillan lorsque, dans son adaptation de Don Juan, il fait intervenir, comme dans la pièce espagnole, la statue du commandeur, bien que cet épisode ne s'accordât guère avec l'esprit clair, froid, raisonnable du théâtre français. Mais Molière ne pouvait se passer de ce trait d'un grand effet, de même que Corneille ne pouvait se passer de la scène éclatante du soufflet.

Horace (1640). L'esprit de la comedia se manifeste indirectement, mais d'une façon

sûre, dans cette tragédie, bien qu'il ne s'agisse pas d'une imitation, selon un plan préconçu, d'*El Honrado hermano* de Lope de Vega. Le drame espagnol est très médiocre, on y trouve cependant quelques détails poétiques et touchants. On y sent aussi un souffle d'héroïsme, qui n'est romain que dans la mesure où la vertu guerrière espagnole se rencontre avec celle des Romains. Ainsi, ce petit dialogue entre Flavia et Horacio nous paraît d'une vigueur imposante, malgré sa simplicité :

Flavia : Pues vienes más que tu ?
Horacio : Si,
Flavia : Quién ?
Horacio : Todo el honor de Roma (1).

Cette réplique d'Horacio mérite en tout cas la même attention que le célèbre « moi » de Corneille. La belle attitude d'Horacio (IIe acte scène 3), envoyé en qualité d'ambassadeur auprès du Sénat albain, est encore celle d'un Romain. C'est surtout dans les dernières scènes de cette comedia qu'il faut chercher les

(1) *Decimaoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1623.

rapports entre les deux pièces française et espagnole, tant pour les situations que pour le ton. On y lit les paroles que prononça le vieil Horace pour défendre son fils, texte qui a peut-être inspiré quelque peu Corneille. Les mots, souvent cités, que Lope met dans la bouche de Julia semblent indiquer que Corneille n'a pas seulement connu Tite-Live :

> No sengo, enemigo hermano,
> A ver de tu gloria el fruto,
> Para el Imperio Romano,
> Sino subierto de luto
> A llorar mi esposo Albano, etc.

Corneille fait-il dire autre chose à ses personnages (scènes 4 et 5 du IV acte) ? Il serait peu logique d'attribuer à un pur hasard la parenté de ces passages.

Mais *El honrado hermano* n'aurait-il pas exercé d'influence sur *Horace*, que cette pièce rappellerait encore le drame espagnol. N'assistons-nous pas au conflit — bien castillan — de l'honneur, du devoir et de l'amour ? C'est encore l'esprit du *Cid* qui anime cette pièce : la même idée est à sa base ; dans les deux cas il s'agit

de sentiments également puissants. Il y a une différence, cependant : dans Horace, c'est le devoir qui l'emporte sur la passion. La loi de l'honneur y est plus impérieuse ; le cœur revendique encore assez hautement ses droits, mais ils disparaissent devant les exigences de l'honneur, qui tantôt porte le nom de devoir, tantôt d'amour de la patrie (1). Le jeune Horace qui « aime trop l'honneur », représente le fatalisme de l' « honor » espagnol, et, à l'exception de Camille et de son époux, les personnages de la pièce s'inclinent tous devant ses commandements. Une autre particularité propre à la comedia apparaît encore dans la tendance à rendre les contrastes plus tranchants : les héros et héroïnes de la pièce sont mis en présence d'alternatives également douloureuses ; il ne leur sert de rien de se révolter contre la loi impla-

(1) « *Horace* est (avec *Polyeucte* je pense) la seule tragédie de Corneille à laquelle conviennent exactement les traditionnelles définitions de l'esprit cornélien, et dont on puisse dire avec vérité que le devoir y triomphe de la passion et des affections naturelles. » J. Lemaître. *Histoire de la langue et de la litt. fr.*, publié par P. de Julleville, t. IV, p. 285.

cable du « triste et fier honneur » (1) qui pèse sur eux.

Je crains votre victoire autant que votre perte

dit Camille, indiquant, à la manière d'un personnage de la comedia, la lutte terrible qui se livre dans son cœur. Mais écoutez Sabine, elle montre avec une éloquence castillane qu'elle est esclave de sentiments opposés :

Sire, voyez l'excès de mes tristes ennuis
Et l'effroyable état où mes jours sont réduits.
Quelle horreur d'embrasser un homme dont l'épée
De toute ma famille à la branche coupée !
Et quelle impiété de haïr un époux
Pour avoir bien servi les siens, l'Etat et vous !
Aimer un bras souillé du sang de tous mes frères !
N'aimer pas un mari qui finit nos misères !

Ces antithèses sont plus fréquentes dans cette pièce que dans le *Cid*, et, par suite, Horace a plus de mouvement dramatique. Il est probable que la comedia ait donné à Corneille l'idée de tirer une tragédie de cet épisode de l'histoire romaine ; il voyait que les principes du théâtre

(1) Cette expression semble être empruntée à un passage de comedia où l'auteur lance des imprécations contre l'honneur.

castillan pouvaient y trouver leur application. L'empreinte de l'esprit de la comedia se manifeste partout dans l'œuvre française : dans le caractère, dans l'allure des personnages, dans leur langue, leur dialectique vigoureuse, leurs expressions antithétiques (1). Les vers suivants, par exemple, rappellent, par leur ton, la phraséologie espagnole : les souverains sont comparés aux dieux ; ils sont :

leurs vivantes images,
De qui l'indépendante et sainte autorité
Est un rayon secret de leur divinité.

Il nous reste à parler d'un mot qui, dès la première fois qu'il fut prononcé, produisit un effet éclatant, qui se renouvelle encore toutes les fois qu'on représente Horace. C'est le : « qu'il mourût » (6e scène, IIIe acte), dont Voltaire disait que c'est un « trait du plus grand sublime, ce mot auquel il n'en est aucun de comparable

(1) Quelques expressions portent visiblement le cachet de l'hispanisme ; telles sont, par exemple : « La plus prompte vengeance est la plus légitime. » Les mots comme « monstre », « tigre altéré de sang », pour désigner la cruauté humaine, viennent aussi de la comedia.

dans toute l'antiquité » ; après lui, la plupart des commentateurs de Corneille en parlèrent sur le même ton d'enthousiasme exalté. Marty-Laveaux fait remarquer que c'est en vain qu'on a cherché un mot semblable dans les auteurs anciens. Le « moriamur » de Calpurnius, le « moreretur, inquies » de Cicéron n'ont pas, selon lui, le moindre rapport avec la réponse sublime du vieil Horace. Un passage des *Juives* de Garnier (IVe acte, vers 33 et suivants) lui semble un rapprochement plus opportun, mais bien propre « à faire ressortir l'originalité de Corneille, quoique au fond l'idée soit semblable ». Quelle prévention et quel aveuglement ! En réalité, point n'est besoin de chercher ces mots sublimes dans la comedia espagnole, ils se présentent d'eux-mêmes et presque à chaque pas ! Des réponses pareilles à celle du vieil Horace ont très souvent été faites, dans des situations semblables, et nous sommes étonnés que Viguier, qui informait M. Marty-Laveaux des choses de l'Espagne, ne lui ait pas indiqué, dans la masse des drames castillans, un seul passage par lequel l'excellent commentateur des œuvres de Corneille aurait pu se convaincre que le fameux « qu'il mourût » n'est nullement

sans égal dans la littérature. Déjà Klein, avec son vaste savoir et son esprit critique très pénétrant, avait signalé une pièce de Castro, *Los mal casados de Valencia*, où se trouve une situation et une expression analogues à celle d'*Horace*. Valerio, bien que marié, aime une autre femme, Ipolita, qui, malgré l'absence de son époux, lui reste fidèle et repousse les hommages de Valerio. Il y a entre eux un dialogue d'une simplicité merveilleuse :

Valerian : Qué importa, si de tus ojos
Ví salir rayos de fuego ?
Pues si me siento abrasar
Con ellos el pecho mio,
Esclavo de mi albedrio,
Que haré ?
Ipolita : Morir y callar.

Hartzenbusch (1) cite aussi quelques passages semblables ; ainsi, dans *El príncipe constante* de Calderón, il mentionne un dialogue, entre Fénix et Muley, qui finit ainsi :

Fénix : Pues ¿ qué pude hacer ?
Muley : Morir,
Que por ti lo hiciera yo.

(1) *Biblioteca de autores esp.*, Calderón, t. IV, p. 714.

Il cite encore la fin de la 12e scène du même acte :

Don Enrique : Que harémos, de confusiones llenos ?
Don Fernando : Qué ? Morir como buenos.

Nous allons à ces passages en ajouter quelques autres qui leur ressemblent, sans toutefois attribuer une grande importance à cette découverte, puisque les ouvrages de Lope, Castro, Alarcón, Calderón en fournissent un très grand nombre encore. Voici ceux que nous avons notés. Dans le *Por la puente Juana*, l'héroïne se demande : « Que devons-nous faire ? » et elle répond elle-même : « Mourir » (acte III, scène 9). De même Doña Elvira dans son *Guardar y guardarse* : « A quel remède avoir recours ? » — « Mourir. » Dans l'*Antes que todo es mi dama* de Calderón, on peut lire le dialogue suivant :

Don Félix : Pues si irritado tu padre
Vuelve, qué has de hacer ?
Laura : Morir.

Dans son *El José de las mujeres*, un entretien

s'engage entre Eugenia, Filipo, Cesarino, Sergio, Eleno ; il finit ainsi :

Eugenia : Qué elegimos ?
Cesarino : Qué ?
Filipo, Sergio, Eleno : Morir.
(Acte III, scène 16).

Dans le *Ganar amigos* d'Alarcón, on peut lire ceci :

Don Pedro : Que haréis, supuesto...
Marques : Qué ? Morir (1).
(Acte III, scène 18).

Si, dans les passages que nous venons de citer, le « qu'il mourût » s'applique à des circonstances différentes, il n'en exprime pas moins toujours le même esprit héroïque, et nous croyons ne pas

(1) Voir encore les pièces suivantes de Lope : *El castigo sin venganza ; La fuerza lastimosa ; La esclava de su galán, Los melindres de Belisa ; La llave de la honra.* Chez Lope ce mot « sublime » se retrouve encore comme parodie. Dans la pièce *Servir á señor discreto*, on lit :

Don Pedro : Que haré yo, que se me muere mi bien ?
Giron : Morirnos todos tambien.

nous tromper en cherchant dans la comedia l'origine du « mot sublime » de Corneille.

Cinna (1640) est encore mieux construit que la pièce précédente. Il n'y a aucune complication superflue qui gêne le développement clair et logique de l'action principale ; Corneille le fait ressortir lui-même dans son Examen. Bien que ce soit un drame simple, transparent, très bien charpenté, l'influence de la comedia ne laisse pas de s'y faire sentir. C'est dans l'héroïne de la pièce, Emilie, qui, pour ainsi dire, mène l'intrigue, que s'incarne l'esprit espagnol ; Cinna n'apparaît que comme un personnage soumis à sa volonté ; sa conspiration, la clémence d'Auguste ne sont que des faits racontés par Sénèque, dramatisés.

Mais en concevant Emilie, Corneille ne s'appuyait pas sur l'histoire ; cette figure de femme est la création de son imagination ; et les traits qui la caractérisent nous ramènent à la comedia ; l'orgueil implacable dont il la revêt n'est-ce pas, en effet, la violence espagnole dont nous parlions si souvent ? Cette « aimable inhumaine », cette « adorable furie » qui veut à tout prix venger son père, que ni la clémence d'Auguste, ni son amour pour Cinna ne peuvent ébranler, n'est-

elle pas comme la femme castillane aveuglément soumise à l'« honor » ? Ce désir ardent de vengeance qui se cache sous les noms d'honneur ou de devoir, n'est-il pas tout à fait espagnol ? L'accumulation des situations extraordinaires que l'on trouve dans cette pièce, ne sert réellement qu'à faire mieux ressortir l'énergie plus qu'humaine d'Émilie, ou, pour mieux dire, son immense orgueil. Même les femmes espagnoles ne déployaient pas une telle ardeur pour réparer l'affront que l'on avait infligé à leur honneur ou à celui de leurs galants (1).

Émilie parle la même langue que les héroïnes de Calderón ; le vigoureux langage où abondent d'ailleurs les arguments sophistiques (voir, par exemple, dans la 4e scène du IIIe acte le dialogue entre Émilie et Cinna), dans lequel elle sait rendre plausible la justification de sa vengeance, contribue à mieux faire ressortir ce qu'il y a d'essentiellement espagnol en elle. Le fond de son âme, tiraillée entre les sentiments d'amour, de tendresse, ou mieux, entre le pardon et la passion de la vengeance — on sait que les opposi-

(1) Voir, par exemple, le discours de Doña Violante, cité par nous, p. 153.

tions extrêmes sont propres à la comedia — sur lesquels la « gloire » du « devoir » finit par l'emporter, se manifeste dans ces vers :

Cessez, vaines frayeurs, cessez, lâches tendresses,
De jeter dans mon cœur vos indignes faiblesses ;
Et toi qui les produis par tes soins superflus,
Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus :
Lui céder, c'est ta gloire, et le vaincre, ta honte.
Montre-toi généreux, souffrant qu'il te surmonte ;
Plus tu lui donneras, plus il te va donner,
Et ne triomphera que pour te couronner.

Le caractère des autres personnages présente plus d'un trait que l'esprit de la comedia semble avoir inspiré. Toute l'action d'Émilie est dirigée par sa volonté réfléchie et calculée ; mais les sentiments d'humanité jouent quelque rôle dans les luttes intérieures de ses partenaires : Cinna flotte entre « la mort » ou « la gloire » ; il lui faut choisir entre son amour pour Émilie et la reconnaissance qu'il doit à Auguste (IIIe acte, 3e scène) ; Auguste hésite, doit-il accorder son pardon à Cinna ou le condamner ? ses paroles mêmes (IVe acte, 2e scène) ont une saveur espagnole. Signalons encore ces vers machiavéliques qui chantent les louanges du pouvoir

royal et que Corneille écrivit peut-être sous l'influence de la comedia :

Tous les crimes d'Etat qu'on fait pour la couronne,
Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne.
Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le passé devient juste et l'avenir permis.
Qui peut y parvenir ne peut être coupable ;
Quoiqu'il ait fait ou fasse, il est inviolable :
Nous lui devons nos biens, nos jours sont en sa main,
Et jamais on n'a droit sur ceux du souverain.

Polyeucte (1640). Cette « tragédie chrétienne » attire notre attention sur le théâtre religieux espagnol ; nous pensons que Corneille s'est surtout inspiré de Calderón qui porta ce genre à son plus haut degré de perfection. « Il n'y a de bonheur qu'en Dieu » était sa devise, et il s'efforçait de mettre cette vérité en lumière dans ses ouvrages d'un caractère sacré. Sa pièce : *El príncipe constante*, est peut-être celle qu'on peut le plus justement rapprocher de *Polyeucte*, bien que le héros de Calderón gagne la palme du martyre dans des circonstances différentes de celles du héros de notre poète ; mais l'expression du sentiment religieux y est portée au sublime. Le poète a-t-il connu *El príncipe constante ?* Question difficile à résoudre ; il n'est pas cependant im-

possible qu'il l'ait lu, puisque la pièce espagnole avait été imprimée dès 1635. Corneille ne nous dit rien à cet égard. Dans son Examen, il se demande si l'on peut introduire dans la tragédie des héros dont la vertu va jusqu'à la sainteté ; il s'en rapporte à Minturne et à Heinsius. Peut-être n'a-t-il pas parlé de la pièce de Calderón par crainte de voir ses ennemis l'accuser de ne pas être original. Peut-être voulait-il justement détourner l'attention du drame castillan quand, en parlant de l'élément chrétien au théâtre, il disait dans son Examen : « L'illustre Grotius a mis sur la scène la Passion même de Jésus-Christ et l'histoire de Joseph ; et le savant Buchanan a fait la même chose de celle de Jephté, et de la mort de saint Jean-Baptiste ; *c'est sur ces exemples que j'ai hasardé ce poème.* » Il semblerait donc ne pas avoir connu la comedia religieuse espagnole ; ce qui ne nous paraît guère probable.

Car, dans *Polyeucte*, on peut constater autre chose encore que l'influence générale de l'esprit espagnol : il n'est pas difficile d'y rencontrer des passages qui semblent être des réminiscences de quelques comedias. On trouve dans *Los dos amantes del cielo* et *El José de las mujeres*

de Calderón des situations dont la parenté avec celles de Polyeucte est frappante (1). Dans *El José de las mujeres*, c'est Aurelio, dont le diable revêt ensuite l'enveloppe mortelle, que l'on charge de persécuter les chrétiens ; mais il est amoureux lui-même d'Eugénie qui de païenne devient chrétienne et martyre de sa foi nouvelle ; sa ferveur religieuse amène la conversion de son père, Filipo, et de son frère, Sergio. La belle tragédie de Corneille ressemble plus encore à *Los dos amantes del cielo*. Dans celle-ci, l'action tourne aussi autour d'une histoire d'amour : le païen Crisanto vient d'embrasser la religion du Sauveur au moment où l'empereur donne de nouvelles instructions à son père au sujet des persécutions à faire subir aux chrétiens. Le noble héroïsme de Crisanto qui, pour sa foi, supporte toutes les douleurs,

(1) Nous n'avons pas de détails précis sur la représentation ou la publication de ces pièces ; néanmoins il est vraisemblable qu'elles ont été écrites avant celle de Corneille. Il n'y a rien qui contredise l'opinion de Hartzenbusch à cet égard : « Los dos amantes del cielo, el José de las mujeres, Los cadenas del demonio y Luis Pérez el Gallego me parecen obras de la juventad de Calderón ». *Dans son édition des drames du poète*, t. IV, p. 677.

touche son amante Daria au point qu'elle devient chrétienne, et tous deux subissent le martyre et meurent ensemble...

Daria : Pues y qué harémos ?
Crisanto : Tener fé y morir constantes.

L'enveloppe terrestre des « deux amants célestes » devient la proie du bûcher, mais leurs âmes s'envolent vers l'éternité (1). On voit donc qu'en laissant de côté les passages comiques, les nombreux anges, saints et diables qui fournissent les miracles, le sujet de Polyeucte se trouve ébauché dans les deux pièces de Calderón.

(1) Déjà Adelardo Lopez de Ayala avait dit dans un discours académique sur Calderón : « Vemos á Crisanto, hijo de un senador romano, silenciosamente iluminado por los rayos de la cruz, en medio de los tinieblas del paganismo ; le vemos exaltarse al presenciar la bárbara muerte de su cristiano maestro Carpóforo, hasta el punto de confesar á voces, á la faz de los ministros de Numeriano, la religion de Cristo ; encendida en el fuego de su heroísmo, su prometida esposa Daria se declara cómplice del mismo delito, y en medio de los rigores del tormento, oimos la enérgica protestacion de la fé de Los dos amantes del cielo. Sublime situación : reproducida despues por Corneillo, etc. » *Memorias de la Real Academia Española*, Madrid, 1870, t. II, p. 212.

Il importe encore de faire remarquer que les arguments dont les chrétiens zélés aimaient à accabler les dieux païens, se rencontrent souvent chez les auteurs castillans, dans *El José de las mujeres*, par exemple, que nous avons cité plus haut. Ces attaques contre les divinités de l'Olympe ne sont que des lieux communs dont se servaient déjà, dans les mystères, les nouveaux chrétiens (1). Remarquons cependant que Polyeucte reproche aux dieux païens (acte V, scène 3) les mêmes vices qu'Eleno dans la pièce espagnole :

Pues Jupiter tantas veces
En bruto se transformó ;
Venus, pública ramera,
Delitos hizo de amor,
Adúltero siendo Marte,
Siendo Mercurio ladron,
Saturno voraz, Neptuno
Vario, homicida Pluton,
Y Apolo lascivo...

L'esprit d'héroïsme qui anime Polyeucte et qui lui assure une gloire égale en magnificence à celle du *prince constant*, trahit l'influence espa-

(1) On les trouve aussi dans une pièce de Garnier.

gnole. Les autres personnages : Pauline, Sévère, Félix, tiennent dignement leur place à ses côtés : dans leur noble fierté entre beaucoup de véritable humanité, et c'est pourquoi ils nous élèvent et nous touchent. Pauline qui apparait comme l'héroïne de la volonté, du devoir, ne provoque pas seulement l'admiration, elle éveille la sympathie. La langue de la pièce s'accorde avec le caractère des personnages : belle, pleine de vigueur, s'élevant plus d'une fois jusqu'au sublime. Ce n'est pas sans raison qu'on admire les paroles que Polyeucte adresse à Pauline :

Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.....

C'est peu d'aller au ciel, je vous y veux conduire.

Faisons encore remarquer que quelques critiques anciens, Martinez de la Rosa, Klein, par exemple, ont cherché à rapprocher de *Polyeucte*, ou plus exactement de Pauline, la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola, ce qui nous paraît étrange. D'abord, parce qu'il n'est guère probable que Corneille ait connu cette pièce, qui d'ailleurs ressemble peu à *Polyeucte* ; ensuite, elle a si peu de valeur qu'on ne peut absolu-

ment pas la mettre en parallèle avec la belle tragédie du poète français.

Pompée (1641). Pour écrire cette pièce, Corneille s'est servi de la *Pharsale* de Lucain. On peut y signaler deux particularités propres à la comedia ; en premier lieu, la glorification du souverain, considéré presque à l'égal d'un dieu. Qu'on relise le discours de Photin, très caractéristique à ce point de vue (1re scène du Ier acte). *Pompée* rappelle encore la comedia par le culte de la vengeance, qu'incarne Cornélie : elle ne veut pas que « l'honneur de sa vengeance » revienne à un autre et, malgré les circonstances, elle persiste dans son dessein, car son « honor » y est engagé ; elle trahit par là sa parenté éloignée avec les dames espagnoles, de même que Cléopâtre par son orgueil, son amour de la gloire, son ambition, présente de nombreux traits du caractère castillan (1). Les raisonnements qui abondent en antithèses et en subtilités, de Ptolémée se défendant devant César (III acte, 2e

(1) Il est intéressant de noter que le commencement de la 2e scène du Ve acte, où Cléopâtre adresse la parole à Cornélie, fait songer à ces vers fameux d'*Horace* (IVe acte, 5e scène) qui se trouvent aussi dans *El honrado hermano* de Lope, commençant par : No vengo, enemigo hermano, etc.

scène), par exemple, nous renvoient encore à l'Espagne.

Le Menteur (1642) est la traduction, ou mieux l'adaptation de *La verdad sospechosa* d'Alarcón. Dans l'Épître, qui précède la pièce, Corneille déclare que ce n'est ni le premier, ni le dernier emprunt qu'il fait à l'Espagne, et il ajoute : « Quand je me suis résolu de repasser du héroïque au naïf, je n'ai osé descendre de si haut sans m'assurer d'un guide, et je me suis laissé conduire au fameux Lope de Vega, de peur de m'égarer dans les détours de tant d'intrigues que fait notre *Menteur* (1). » Il connaissait donc bien les difficultés qu'il y avait à transporter sur la scène française les combinaisons si embrouillées de la comedia. Il était parfaitement au courant de la littérature dramatique de l'Es-

(1) L'opinion que nous reproduisons dans cette note, montre bien quelle est la conception critique des quelques écrivains. Ainsi H. Lanson (*Histoire du théâtre français*, t. I, p. 70 et 73) dit à propos de la *Veuve* de Corneille : « Cette pièce renferme, du reste, une scène vraiment comique, et qui fait pressentir le *Menteur* ! — C'était se préparer comiquement aux mensonges et aux espièglèries de Dorante ! » Ne dirait-on pas qu'on a affaire à une comédie d'invention originale et qu'aucun poète du nom d'Alarcon n'a jamais écrit de pièce sur le même sujet !

pagne. On le vit lorsque, plus tard, sur les protestations de l'auteur de *La verdad sospechosa*, Alarcón, il lui attribua cette pièce, en faisant remarquer que rien dans la langue espagnole ne l'avait satisfait davantage.

La comparaison du *Menteur* avec son original, par rapport aux emprunts, est une tâche déjà accomplie (1). Nous voudrions simplement montrer que, dans cette imitation directe du drame castillan, Corneille ne fut pas heureux — bien que la transposition comique soit moins malaisée que la transposition tragique ; car l'élément tragique de la comedia tient au plus profond de l'âme espagnole. Entre la pièce originale, en trois actes, vive, variée, bien conduite, et son imitation, en cinq actes et en vers alexandrins, il y a une bien grande différence, qui n'est pas en faveur de celle-ci. Adaptée, la pièce espagnole a perdu sa saveur romantique ; son intrigue ingénieuse, qui fait honneur à l'esprit brillant du dramaturge castillan, a été mutilée ; les observations psychologiques, émanées d'une connaissance profonde des âmes et des choses humaines, et les réflexions morales sont

(1) V. dans Marty-Laveaux, t. IV, l'article de Viguier.

négligées. Ce sont les passages gais, satiriques et ironiques qui ont été le mieux utilisés. La pièce d'Alarcón, tout en étant une comédie de cape et d'épée de premier ordre, ne laisse pas d'avoir une portée morale par l'enseignement qu'elle comporte. Corneille modifia le dénouement, s'en tenant à Aristote et à Horace, qui veulent que le but de la poésie soit de plaire et non pas d'être utile (1) : il a pitié du héros d'Alarcón qui, en punition de ses mensonges, doit épouser cette Lucrèce qui lui est parfaitement indifférente; il lui vient en aide par « un mariage moins violenté », modifiant ainsi le caractère original de la pièce.

Sans cette modification, la conclusion morale se serait tout naturellement dégagée ; car elle n'est pas locale, comme bien des traits de la comedia qui semblent déplacés dans le milieu français. Corneille suivit un procédé contraire : empruntant à son modèle les combinaisons embrouillées résultant du mensonge, négligeant la morale qui en est la suite, il devait aussi imiter l'intrigue espagnole avec les ressorts qui lui sont propres. C'est à cette circonstance qu'on doit

(1) Voir son épître de *La suite du Menteur*.

attribuer la présence d'éléments dont l'origine étrangère se laisse facilement deviner. Ainsi, la « fiesta », que le galant espagnol donne en honneur de sa dame, ne convient pas sur la scène française ; des amoureux français n'ont guère de conversation comme celle de Dorante et de Clarice (dans la 2e scène du Ier acte), puis, le démon de la jalousie ne torture pas tellement le cœur du cavalier français jusqu'à l'amener à concevoir des soupçons s'il voit la dame à qui il fait la cour adresser la parole à un ami.... Cependant, à peine Isabelle aperçoit-elle Alcippe qu'à la manière espagnole elle prévient sa maîtresse, Clarice, de prendre garde, car Alcippe, « aura de l'outrage ». Le duel entre les deux rivaux n'a pas lieu sur la scène ; mais Corneille n'oublie pas la susceptibilité de l'honneur espagnol et il fait dire à Géronte :

> ...Et que ton sang indigne à mes pieds répandu
> Rendra prompte vengeance à mon honneur perdu.

La Suite du Menteur (1643) est une adaptation d'une comedia de Lope de Vega, *Amar sin saber á quién*. Le 22e volume des comedias publié en 1630 à Saragosse, tomba entre les mains de Corneille ; il portait le nom de Lope et la plu-

part des pièces qu'il contenait étaient bien de ce poète, à l'exception toutefois de *La verdad sospechosa* qui était d'Alarcón. C'est par suite de ce hasard que Corneille confondit ces deux pièces d'auteurs différents (1). Il se hâta d'introduire à sa façon dans le caractère principal ce qu'il y avait omis lors de sa première imitation ; ainsi, au commencement de la pièce, il nous fait savoir que Dorante, le caballero espagnol transformé en gentilhomme français, grâce à l'invention de l'auteur, abandonna sa fiancée et s'enfuit de la maison paternelle... Puis le brave homme, qui jusqu'ici n'avait fait que mentir et qui devient maintenant un fourbe consommé, revêtira le manteau du noble héros de l'*Amar sin saber á quién*, c'est-à-dire de Don Juan, et nous confondra par sa grandeur d'âme. Ainsi, il poussera la magnanimité vis-à-vis de son ami Philiste, jusqu'à abandonner sa nouvelle maîtresse, Mélisse, pour sauver son honneur : il croit que cet ami en est amoureux. On ne s'attendrait

(1) On a de la peine à comprendre comment Martinenche peut, à ce propos, s'en rapporter à Lope (*ouvrage cité*, p. 232) dont les comedias en deux parties sont liées par l'identité du sujet et des personnages.

pas à tant de générosité de la part d'un homme qui avait été jusqu'alors si peu chevaleresque.

De même que dans le *Menteur,* il y a encore dans cette comédie bien des choses que notre esprit refuse d'accepter. Si l'on peut admettre que Mélisse vienne, sous un costume de femme de chambre, rendre visite à Dorante dans sa prison, jouant ainsi le rôle de la « tapada » espagnole, il n'est pas conforme aux mœurs françaises qu'une demoiselle donne à son adorateur un rendez-vous la nuit — comme cela a lieu aussi dans le *Menteur* — et qu'elle reçoive sa visite. Cette coutume, justifiée en Espagne par la difficulté du commerce entre amant et maîtresse, ne s'explique pas en France. Corneille semble l'avoir senti lui-même, car il fait dire à Dorante, s'adressant à Philiste, que c'est une blanchisseuse qu'il doit aller voir pendant la nuit. D'ailleurs cette expédition nocturne et les aventures qui s'y rattachent se ressentent tellement du goût espagnol, qu'il est à peine vraisemblable qu'elles soient arrivées sur le lieu où notre poète avait placé l'action de sa comédie. En général, l'adaptation de l'*Amar sin saber á quién* est encore plus faible que celle de *La verdad sospechosa ;* l'intrigue en est forcé-

ment mutilée, car elle doit s'accorder avec celle de la pièce précédente.

Il reste une remarque à faire à propos des vers célèbres sur la sympathie, que prononce Mélisse (IVe acte, Ire scène) ; cette idée revient souvent chez Corneille et, dans les comédias espagnoles, on retrouve la même pensée exprimée presque de la même manière. Ainsi, dans ce vingt-deuxième volume de la collection des comédias, qui contient *La verdad sospechosa* et l'*Amar sin saber à quién*, se trouve aussi une pièce intitulée : *El marqués de las Navas*, que Corneille a dû lire. Au second acte, Lope de Vega fait dire par Laurencia les beaux vers suivants qui ont une grande analogie avec ceux de Corneille :

> No digan que es menester
> Mucho tiempo para amar ;
> Que el amor que ha de matar,
> Del primer golpe ha de ser.
> Amor que comienza ingrato,
> Y el trato le da calor,
> No se ha de llamar amor,
> Sino costumbre del trato,
> El que vió, quiso y mató,
> Ese es amor verdadero, etc. (1).

(1) Cette idée est encore exprimée dans *Guzmán el Alfarache*, ouvrage cité par Corneille (*Illusion comique*).

Rodogune (1644) est espagnol par la complication de l'intrigue, l'invraisemblance des situations et des personnages principaux, en un mot par son romantisme. Corneille le savait bien quand, dans l'Examen de *Cinna*, il l'appelait, à l'égal d'*Héraclius*, une « pièce embarrassée ». Nous avons déjà dit que c'est à l'Espagne que Corneille devait son amour des combinaisons embrouillées ; il fouillait les vieilles chroniques pour y découvrir d'extravagantes histoires et, parfois, il agrémentait les événements réels d' « embellissements de son invention ». De là résultent ces scènes extraordinaires où les personnages montrent à loisir le pouvoir terrifiant de leur volonté. De là « les incidents surprenants » de Rodogune qui « n'avaient jamais été vus au théâtre ». Il y a beaucoup de mélodrame tragique dans cette pièce, ce qui la rapproche encore davantage de la comedia espagnole.

Cléopâtre, dominée par la passion de la vengeance et aussi résolue à la satisfaire qu'un sombre héros de la comedia, est née dans l'atmosphère pleine de machiavélisme de l'Espagne. Mais dans sa perversité, qui semble dépasser toute mesure, elle conserve quelque

chose de grand, comme les protagonistes cruels des pièces castillanes. Ne reconnaît-on pas l'esprit de Don Lope (1) ou de Don Gutierre Alfonso (2) dans ces réflexions sur la vengeance :

> haine dissimulée,
> Digne vertu des rois, noble secret du cœur,
>
> Qui se venge à demi court lui-même à sa peine :
> Il faut ou condamner ou consommer sa haine.
>
> Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge !

La noble et sincère amitié, prête à tous les sacrifices, qui unit Antiochus et Séleucus, serait digne de l'héroïsme magnanime de frères tels que les Juan de Castro (3) : elle est mise à l'épreuve par ce procédé, familier aux dramaturges espagnols et à Corneille, qui consiste à mettre les personnages dans des situations psychologiques extrêmes : les deux frères hésitent constamment entre la gloire, l'amour et le devoir, et leur rivalité pour l'objet commun de

(1) *A secreto agravio, secreta venganza.*

(2) *El médico de su honra.*

(3) Dans une pièce en deux parties de Lope de Vega, portant ce même titre.

leur flamme, Rodogune — dont la fierté révèle aussi quelques traits caldéroniens — ne fait que rendre plus vives leurs luttes intérieures.

Théodore (1645) est une faible réplique de *Polyeucte*. Ici c'est une femme qui meurt martyre pour sa foi, évitant ainsi l'infamie de la prostitution. La tragédie ne réussit pas, selon Fontenelle, à cause de ce motif. Marty-Laveaux cite la *Tragédie de sainte Agnès* de Pierre Troterel où une vierge chrétienne est condamnée à la prostitution ; à son avis, c'est peut-être cette pièce qui suggéra à Corneille l'idée de se servir d'un tel argument. En réalité, le poète suivit le récit de saint Ambroise et de Simon Métaphraste sur le martyre de la vierge Théodore, obligée elle aussi à se prostituer. Déjà, à propos de *Polyeucte*, nous avons mentionné des pièces espagnoles que Corneille pouvait bien avoir eu en vue quand il composait ses tragédies religieuses. *Théodore* confirme la justesse de notre hypothèse ; dans la pièce que nous avons citée alors, *Los dos amantes del cielo*, Polemio condamne Daria, devenue chrétienne et refusant d'abjurer sa foi nouvelle, à être enfermée dans la maison de Vénus....

Ajese su beldad pura,
Prétdase sa pompa vana,
Su tez se marchite u'ana,
Su luz se desdore altiva,
Y en casi de Vénus viva,
Quien deja la de Diana.
Entre las viles mujeres,
Cómo vil mujer esté...

Daria, qu'aime Crisanto, le fils de Polemio, meurt martyre comme l'héroïne de Corneille; elle reste froide, insensible et ce n'est qu'au moment suprême que s'éveille son amour pour Crisanto, prêt lui aussi à mourir pour la religion nouvelle. Valens se rapproche bien plus de Polemio que Félix de *Polyeucte*; d'une façon générale, il y a une grande similitude entre *Théodore* et le drame de Calderón. La tirade contre les dieux païens s'y retrouve.

Héraclius (1647). Cette pièce donna lieu à bien des discussions que l'ignorance des ouvrages castillans et le parti pris d'admiration en faveur de Corneille rendirent plus confuses. La plupart des critiques français la considèrent comme originale ; pour soutenir leur assertion, ils se basent sur cet argument facile que l'*Héraclius* parut en 1647, tandis que l'édition la plus

ancienne de la pièce de Calderón : *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, date de 1664. Bien plus, ils prétendent que Corneille inspira Calderón, qui lui aurait même emprunté certains vers. L'histoire du théâtre castillan montre assez qu'il n'en peut être ainsi. Mais après les éclaircissements de Hartzenbusch (1) et les remarques très judicieuses de Menéndez y Pelayo (2), il nous semble inutile de démontrer de nouveau que cette solution de la question de l'*Héraclius*, où apparaît l'esprit de Viguier et qu'on retrouve dans les histoires de la littérature française, est inexacte. Comment un homme qui connaît aussi bien les choses d'Espagne que M. Morel-Fatio, peut-il écrire : « remarquons ici qu'il est maintenant avéré que Corneille n'a pas imité la pièce espagnole de Calderon (3) », sans nous donner aucune preuve de cette affirmation ? Est-ce l'argument chronologique qu'il considère comme irrésistible ? Mais si M. Morel-Fatio sait mieux que personne que dans le répertoire dramatique français du XVIIe siècle il y a plus d'une pièce

(1) Édition des *Œuvres de Calderon*, t. IV, p. 662-667.
(2) *Calderon y su teatro*, p. 231-251.
(3) *Études sur l'Espagne*, Ire série, p. 71.

adaptée dont la date de publication est antérieure à celle de l'original espagnol ; personne ne s'avisera de dire que Moreto imita Thomas Corneille, bien que sa pièce, *Lo que puede la aprehensiva* soit de 1654 (1), tandis que le *Charme de la voix*, de Th. Corneille, est de 1653. On pourrait citer bien des cas où les auteurs français ont dû ou pu lire des comedias espagnoles manuscrites, ou dans une édition isolée dont nous ignorons la date (2), ou qui s'est entièrement perdue, — à moins qu'ils n'en aient eu connaissance par l'intermédiaire d'une troupe espagnole donnant des représentations à Paris. Martinenche fait aussi ces hypothèses et réfute en outre tous les arguments de Viguier, qui ont paru décisifs à certains commentateurs de Corneille ; entre autres, la loyauté avec laquelle Corneille avouait ses emprunts. Il montre très bien qu'il ne faut pas donner un sens littéral à ces mots du poète : « c'est un heureux original, dont il s'est fait beaucoup de belles copies sitôt

(1) G. Reisser, *Th. Corneille, sa vie et son théâtre*. Paris, 1892, p. 196.

(2) Voir la note de la p. 283 du livre de Martinenche, où il cite un exemplaire isolé et non catalogué, sans date, de l'*En esta vida*.

qu'il a paru », puisqu'il pouvait songer à des pièces françaises telles que le *Tyridate* (1648) de l'abbé Boyer, la *Zénobie* et le *Comte de Hollande* (1653) de Montauban ; d'ailleurs, il ne signalait pas toujours ses emprunts qu'il faisait aux auteurs étrangers.

Il ne nous déplaît pas de nous en rapporter à un critique français qui justifie Corneille de n'avoir pas mentionné la pièce de Calderón, mais qui n'essaie même pas de prouver que le dramaturge espagnol lui soit redevable de quelque chose (1). Ce serait sortir de notre rôle que de discuter si Corneille put avoir la moindre influence sur Calderón ; de plus, la discussion

(1) Nous tenons à faire remarquer que le Père Tournemine et ses amis, qui figurent souvent dans cette question des deux Héraclius, étaient, comme rédacteurs des *Mémoires de Trévoux*, intimement liés avec les « galicistas » espagnols du XVIIIe siècle. Menéndez y Pelayo ajoute (*Historia de las ideas estéticas*) qu'il existait entre eux une véritable alliance basée sur leur glorification mutuelle. Ce qui nous intéresse dans cette affaire, c'est qu'il n'est pas impossible qu'un de ces « galicistas », ennemis du théâtre castillan de l'âge d'or, ait été ce jésuite inconnu qui communiquait au Père Tournemine les informations sur lesquelles reposent ses assertions relatives à l'originalité de Corneille et l'imitation de Calderón à propos de l'Héraclius.

serait vaine. Il n'y a pas d'exemple qu'un auteur castillan de l'âge d'or ait imité le théâtre classique contemporain de Corneille. Ce qui est vrai, c'est que les auteurs espagnols se copiaient les uns les autres, et que le thème de l'*Esta vida* revient fréquemment dans la comedia. S'il n'était pas établi par des preuves extrinsèques, pour ainsi dire, que les situations et les quelques vers analogues des deux pièces ne sont pas de l'invention de Corneille (1), le seul fait que l'idée fondamentale est très fréquente dans la

(1) Il sera peut-être intéressant de signaler que la situation dramatique où Heraclio et Leonido, l'un et l'autre bravant la mort, avouent être les fils de l'empereur Mauricio (1er acte, 9e scène), se retrouve dans une autre comedia, du reste très insignifiante, de Calderón *datant de 1625*. C'est à *El sitio de Breda* (IIe acte, 12e scène) que nous faisons allusion, où Flora doit choisir entre son père ou son fils, l'un des deux devant être livré à l'ennemi. Morgan arrive et lui demande :

Dime, Flora, si eligió
Alguno tu voto.

Los dos : Si.

Morgan : Y á quién has nombrado ?

Los dos : A mi.

Morgan : Quién va desterrado ?

Los dos : Yo !

comedia déciderait en faveur du célèbre dramaturge espagnol.

Mais quelle est cette idée fondamentale de l'*Esta vida* de Calderón ? Négligeant les détails, la mince enveloppe historique, nous trouvons que c'est l'instabilité de la vie humaine, éternellement fuyante, passant comme un rêve... Et les caprices de la Fortune ne sont-ils pas l'image même de cette instabilité ? Calderón s'inspira de *La rueda de la Fortuna*, de Mira de Amescua ; il lui emprunta même certains vers, et peut-être aussi ce symbole, d'origine orientale, que la vie est un songe ; il en fit un brillant usage dans la *Vida es sueño*, publiée en 1635, par conséquent avant l'*Héraclius* de Corneille ; et comme Calderón dans ce drame exprime la même idée que dans son *Esta vida*, mais avec plus de force, cette pièce doit nécessairement avoir été composée avant 1635. On retrouve d'ailleurs la même pensée chez Lope de Vega, dans *Lo que ha de ser*, par exemple, et mieux dans *El hijo de los leones*, pour ne mentionner que ces deux.

En dehors des imitations directes de l'*Esta vida*, l'*Héraclius* de Corneille présente bien des traces de l'esprit de la comedia. C'est un véritable mélodrame par son esprit romanesque,

par son intrigue compliquée, par ses situations extraordinaires, et l'on voit bien que son auteur s'est plutôt inspiré des dramaturges castillans que de Baronius. Néanmoins, Corneille respecte plutôt la vérité historique que Calderón, qui n'a songé qu'à faire un drame. Dans aucune des deux pièces la couleur locale n'est respectée ; mais la pièce française est mieux construite, plus concentrée. Corneille retrancha de la comedia de Calderón les détails superflus et fit de la confusion qui pouvait surgir de l'identité incertaine d'Héraclius et de Martian le nœud de sa pièce. Les personnages n'en sont pas moins espagnols : Pulchérie, orgueilleuse et vindicative, Léontine qui, pour « l'honneur de la vengeance », devient une véritable furie, sont des défenseurs de l' « honor » espagnol ; Héraclius et Martian représentent par la fierté de leur allure des héros de la comedia et leur noble générosité achève de leur donner un caractère espagnol. Aussi leurs réflexions, doucement mélancoliques, sur la fragilité des grandeurs, rappellent-elles les lieux communs des caballeros, tombés du faîte de la puissance. Les plaintes de l'Héraclius français (V^e acte, 2e scène), font songer à Segismundo, le héros de *La vida es sueño*. On peut

encore ajouter que tous les personnages de la pièce : Phocas, Héraclius, Martian, Pulchérie, Léontine, flottent — à l'espagnole — entre les alternatives psychiques les plus opposées.

A propos d'*Andromède* (1650) nous devons faire remarquer qu'il n'est pas impossible qu'en écrivant ses tragédies à sujets mythologiques — *La Toison d'or* (1660) ou la tragédie-ballet *Psyché* (1671) — Corneille ait songé aux œuvres analogues des dramaturges castillans. Ainsi Lope et Calderón (1) tirèrent également parti du mythe d'Andromède ; en outre, ils puisaient assez largement dans les trésors de la mythologie païenne. Calderón représentait volontiers sur la scène les dieux, les déesses, les héros antiques : ses « fiestas », par leurs chœurs, leur musique et leurs chants, peuvent être considérées comme de véritables opéras. La plupart des ouvrages de ce genre, *La purpura de la rosa*, par exemple, qui fut jouée en grande pompe, furent composés en vue d'occasions solennelles ; il en est de même pour les pièces de Corneille que nous venons de citer.

Don Sanche d'Aragon (1650) est une pièce

(1) *La Bella Andrómeda*; *La fábula de Perseo.*

dans le goût de la comedia. Non seulement parce que le premier acte est en partie traduit, en partie adapté d'*El palacio confuso* de Lope de Vega, mais parce que cette comédie héroique, qui a « tant d'invention » et qui, selon Corneille, « n'a point d'exemple chez les anciens », est animée tout entière d'un esprit romanesque, elle a même une certaine analogie avec *Heraclius*. Le héros est un fils de roi qui ignore son origine et qui nous la laissera ignorer jusqu'à la fin de l'action. Les circonstances mystérieuses qui entourent sa naissance et qui accompagnèrent son existence, ne sont pas moins curieuses que celles d'*Heraclius* ou de telle autre pièce castillane. Le Carlos de Lope nous fait encore songer au Segismundo de *La vida es sueño* : tous deux sont subitement élevés à la dignité royale et tous deux abusent de leur puissance ; mais bientôt la Fortune tourne et leur apprend à être plus sages, plus justes, plus humains. Le protagoniste de *Don Sancho* a su profiter des leçons de Carlos assagi, et quand on lui révèle son origine royale, il hésite à y croire :

> Je crains encore du sort un revers ridicule,

dit-il.

Comme Carlos, l'ancêtre d'Hernani à bien

des égards, les autres personnages de la comédie sentent, pensent et agissent en caballeros et en dames espagnols. Mais il faut noter la différence qu'il y a entre l'Isabelle de Corneille et celle du dramaturge castillan. Quand la reine de Lope discute avec Porcie, celle-ci a beau lui rappeler la noblesse de sa naissance, sa réputation, son « honor », en un mot ; elle l'invite en vain à vaincre son « inclination » ; la reine amoureuse lui répond :

Me arrebatan las estrellas el alma (1).

Le poète français se montre plus implacable vis-à-vis de l'honneur que « le phénix des génies » lui-même : son Isabelle, à l'égal de ses compagnes, obéit à sa raison et non pas à son cœur ; elle sait ce qu'exige sa dignité royale, elle soumet ses sentiments affectueux à son devoir et « ne veut pas » aimer. Son orgueil se manifeste encore (6e scène du IIIe acte) lorsque, hésitant entre l'amour et le devoir, c'est-à-dire l'honneur, elle cherche à se venger de son adorateur, et sa va-

(1) *Parte veinte y ocho de comedias*, Madrid, 1634.

nité blessée lui fait proférer des vers d'une hauteu vraiment castillane :

Je veux que son respect l'empêche de m'aimer,
Non des flammes qu'une autre a su mieux allumer ;
Je veux bien plus : qu'il m'aime, et qu'un juste silence
Fasse à des feux pareils pareille violence... etc.

En Don Manrique s'incarne l'esprit chevaleresque ; le contraste entre son attitude hautaine à l'égard de Carlos qu'il a pris pour un simple aventurier et le profond respect qu'il lui témoigne quand il apprend qu'il est son roi, fait mieux ressortir la loyauté et la noblesse de cette âme espagnole. Dans cette pièce, on retrouve l'habitude que Corneille devait à la comedia, de mettre ses personnages dans des situations pénibles. Lisez, par exemple, le discours où Don Alvar (acte III, scène 1) passe en revue les dangereuses alternatives entre lesquelles il doit choisir.

Le dénouement de la pièce française est plus compliqué que celui de Lope de Vega ; Corneille emprunta au roman de Juvenel, *Dom Pélage*, la « double reconnaissance » qui d'ailleurs était déjà indiquée dans *El Palacio confuso*. N'importe, *Don Sanche* est l'expression

éloquente, sublime presque, de l'héroïsme castillan ; il serait impossible de citer tous les beaux vers qu'il contient. Bornons-nous à ce très court fragment de dialogue :

Isabelle : Que n'êtes-vous don Sanche ! Ah ! ciel ! [qu'osé-je dire ?
Adieu, ne croyez pas ce soupir indiscret.

Carlos : Il m'en dit assez pour mourir sans regret.

Nicomède (1651) est, comme le faisait déjà remarquer Voltaire, « dans le goût de *Don Sanche* ». Corneille lui-même trouve que sa pièce « est d'une constitution extraordinaire » ; d'où il reconnaît implicitement qu'elle a subi l'influence de la comedia castillane, et il ajoute ces paroles caractéristiques : « La tendresse et les passions, qui doivent être l'âme des tragédies, n'ont aucune part en celle-ci : *la grandeur du courage y règne seule*, et regarde son malheur d'un œil si dédaigneux qu'il n'en saurait arracher une plainte. » C'est avouer que, s'inspirant de l'esprit héroïque de l'hispanisme, mais le dépassant, il idéalisera et exagérera les types des caballeros et des dames esclaves de leur « honor ». Nicomède paraît entouré d'une brillante auréole d'héroïsme ; il y a en lui, tant

« de vertu » que nul ne peut se soustraire à sa puissance. Et cette « vertu brutale », n'est-ce pas l'implacable « honor » espagnol ? C'est en son nom qu'il subordonne l'amour, les « droits de la nature » au devoir, qui est ici de se rendre digne du trône royal. Laodice, par sa fierté, sa magnanimité, son culte aveugle et exalté de l'honneur, s'oppose à Nicomède. Arsinoë représente la haine, la vengeance, les intrigues machiavéliques, la politique jouant un grand rôle dans cette pièce d'esprit romanesque. La langue en est fort belle, et le style est bien celui qui convient à une tragédie héroïque : par exemple, lorsque Prusias se demande s'il cédera à ses sentiments de père ou d'époux, Nicomède lui dit :

> Nic. Seigneur, voulez-vous bien vous en fier à moi ?
> Ne soyez l'un ni l'autre.
>
> *Prusias.* Et que dois-je être ?
>
> *Nic.* Roi.

Pertharite (1652). A partir de ce moment, l'influence de la comedia espagnole sur Corneille devient détestable : ses héros n'agissent plus pour obéir à leur devoir ou selon leur vo-

lonté ; ce sont des monstres froids et durs, d'un orgueil infini. Dans l'histoire, Corneille choisit les événements les plus compliqués et les plus extraordinaires. Dans *Pertharite,* il n'y a plus de limite au romanesque : avec son début tragique et son dénouement heureux, avec son intrigue embrouillée, cette tragédie fait l'impression d'une mauvaise comedia adaptée où les personnages de souche royale s'efforcent de s'emparer du trône. Caractériser les personnages nous exposerait à d'inutiles redites ; bien souvent nous avons entendu ce que dit Eduïge :

Pour gagner mon amour, il faut servir ma haine :
A ce prix est le sceptre, à ce prix une reine.

Désormais, à l'égal de ses modèles castillans, Corneille usera toujours des mêmes procédés, des mêmes situations, des mêmes personnages, presque des mêmes expressions.

Quand le nouveau roi songe à épouser la veuve de son prédécesseur pour affermir son trône, et quand le bruit se répand que Pertharite n'est pas mort, nous songeons à Héraclius ou aux héros de la comedia que l'on tenait pour morts et qui reparaissent assez à temps pour dénouer l'intrigue.

D'Œdipe à Suréna.

Nous dirons peu de chose des pièces de cette période ; elles révèlent la décadence croissante du poète. Tout ce que nous avons dit à propos de *Pertharite*, sur la recherche du romanesque ou sur la transformation de l' « honor » en un froid orgueil, s'applique à elles. L'amour y apparaît parfois — grâce à Racine ; la politique aussi, les mœurs contemporaines contribuèrent à son avènement sur la scène. Tous ces drames rappellent encore la comedia : leur début est tragique, leur dénouement heureux. Après *Pertharite*, Corneille semble être revenu aux procédés qu'il employait pour les pièces antérieures au *Cid*.

Œdipe (1659), est un véritable mélodrame et peut-être la pièce la plus ennuyeuse de Corneille. Par « bienséance », il supprima les horreurs tragiques du drame de Sophocle et les remplaça par les amours de Thésée et Dircé. Les accents passionnés de Dircé sont rares chez Cor-

neille ; ce qu'elle dit à propos de l'honneur a une allure espagnole :

Il est beau de mourir pour en suivre les lois ;
Mais il est assez doux de vivre
Quand l'amour a fait un beau choix.

Sertorius (1662). L'amour en est entièrement banni, et, comme le dit Dircé pour la pièce précédente, il y a « politique partout ». On cherche vainement ce qui rendrait cette tragédie captivante ; Corneille avoue presque ses imperfections : « Vous n'y trouverez, dit-il, ni tendresses d'amour, ni emportements de passions, ni descriptions pompeuses, ni narrations poétiques. » Que reste-il ? Une page d'histoire, faiblement dramatisée et sans trace de vie, comme ces mauvaises comedias espagnoles qui ne sont que des nouvelles découpées en actes. Les héros de *Sertorius,* ressuscités des vieilles chroniques poudreuses, sont étrangement dominés par l'«honor» qui s'appelle la vengeance, l'ambition ou la gloire, mais qui toujours anéantit la faiblesse de l'amour. Ecoutez Aristie (acte I, scène 3) :

Qu'importe de mon cœur, si je sais mon devoir,

... Laissons, Seigneur, laissons pour les petites âmes
Ce commerce rampant de soupirs et de flammes.

Signalons encore un trait qui rappelle *El palacio confuso* de Lope : la reine Viriate confie à Sertorius, qui l'aime, le soin de lui chercher un époux.

Sophonisbe (1633) manque également de tout intérêt et de toute vie ; la politique y joue un si grand rôle que la pièce devient une sorte d'essai de science politique. Les personnages n'ont plus aucun caractère, ce sont des abstractions qui raisonnent toujours de la même façon sur ce qu'il y a de sublime dans l'accomplissement du devoir.

Dans *Othon* (1664), il y a plus de mouvement. Les amours d'Othon et de Pauline sont présentées avec assez de sympathie. Des accidents imprévus, comme la mort subite de Galba ; l'entrevue des deux amants provoquée par suite de cet événement, qui nous rappelle la scène analogue de Chimène et de Rodrigue dans le *Cid* (Ve acte, fin de la 7e scène), sont des effets fréquents dans la comedia.

Agésilas (1666), avec sa libre versification, semble une comedia espagnole moulée dans la forme classique : ses héros et ses héroïnes empruntés à Plutarque pourraient fort bien s'appeler Don Lope et Doña Violante, comme des

personnages de Calderón. *Agésilas* finit — songeons encore aux comédies écrites avant le *Cid* — par des mariages. Il semble qu'à la fin de sa carrière dramatique, Corneille considérait le mariage comme un dénouement tragique. L'amour ici encore est étouffé par le devoir, l'honneur, etc. Ainsi Spitridate, bien que seigneur persan, se présente à nous comme un caballero esclave de « l'honor » :

> Eh bien ! épousez Elpinice :
> Je renonce à tout mon bonheur,
> Plutôt que de me voir complice
> D'un manquement de foi qui vous perdrait
> l'honneur

dit-il à Cotys. Mandame, passionnée, orgueilleuse, héroïque, est, si cela se peut, encore plus castillane qu'une dame de Calderón.

Attila (1667). Les comedias de même titre des dramaturges espagnols (1) n'ont aucun rapport avec cette pièce, dont l'intrigue consiste dans le choix que doit faire le grand roi entre Ildione et Honorine qui aiment ailleurs. C'est encore la politique qui dirige l'action, et les personnages dé-

(1) Cristóbal de Virués; L. V. Guevara.

clament tous sur la supériorité du devoir et de la vengeance sur la passion. La tragédie se termine par un accident, la mort d'Attila ; nous venons de faire remarquer que c'est là un dénouement fréquent dans la comedia.

Tite et Bérénice (1670), est une comédie héroïque : l'amour y joue un grand rôle, mais on y oppose encore à la passion, la gloire et la puissance royales. Les auteurs de comedias déifiaient le souverain ; le roi se déifie lui-même lorsqu'il dit :

Et moi qui suis des Dieux la plus visible image,

ce qui rappelle cette expression qui revient souvent dans les pièces espagnoles : « imágen de Dios ».

Pulchérie (1672) est encore une comédie héroïque qui semble imitée d'un mauvais drame espagnol. L'héroïne peut être considérée comme le type le plus achevé des femmes dépourvues de toute personnalité, d'une fierté cornélienne. Le poète se trompe, quand il prétend que :

L'honneur et le devoir eux seuls la font agir !

Nous n'admirons pas l'énergie avec laquelle

elle maîtrise ses sentiments lorsque pour le bien de l'État, elle choisit le vieux Martian, pour époux (IIIe acte, 5e scène) ; nous la trouvons presque ridicule. La doctrine de Corneille sur le « renoncement héroïque » aboutit presque à des effets comiques.

Sa dernière tragédie, *Suréna* (1674) est meilleure, comme si son génie, avant de s'éteindre, eût jeté une dernière lueur. Elle contient encore beaucoup de politique, il est vrai, mais les emportements passionnés d'Eurydice la font un peu oublier ; ils sont comme une brise qui, dans la lourde chaleur, vous caresse. Les cris de Suréna amoureux, à la fin du premier acte :

Où dois-je recourir,
Oh ciel ! s'il faut toujours aimer, souffrir et mourir !

sonnent à notre oreille comme l'écho — le dernier — des plaintes hyperboliques des galants irrités du théâtre castillan.

TABLE DES MATIÈRES

Notice 1
I. — Des ouvrages qui traitent du rapport existant entre Corneille et le théâtre espagnol. 3
II. — De quel point de vue nous envisageons la question 49
III. — Coup d'œil sur le développement parallèle du théâtre espagnol et du théâtre français. 58
IV. — Caractères de la comedia espagnole . . 127
V. — Comment se manifeste l'esprit de la comedia dans l'œuvre de Corneille 182
VI. — Les pièces de Corneille envisagées au point de vue de l'influence espagnole. —
Les pièces écrites avant le Cid. . . . 217
Du Cid à Pertharite 251
D'Œdipe à Suréna. 301

Imprimerie BUSSIÈRE. — Saint-Amand (Cher).

PQ
1777
H8

Huszár, Vilmos
P. Corneille et le théâtre espagnol

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY